



# ПАЛАНТИР

ЖУРНАЛ  
ТОЛКИНОВСКОГО ОБЩЕСТВА  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

МАРТ 2017 ГОДА

№74

**В НОМЕРЕ :****Екатерина Могилева (Tirendyl)**

Намо Мандос как стихия. . . . . 3

**Артем Крюков**

«Как бранный сторож Ветилуя стоит на камени своем...» (продолжение). . . 9

**Дмитрий Годкин (Арторон), Михаил Минц (Амдир)**

География Юга и Востока Средиземья. . . . . 21

**Майкл Орган**

Японизм Толкина: гравюры, драконы и Великая волна

(перевод М. Семенихиной). . . . . 34

Обложка и оформление — **Моргул**

Рисунок на последней странице: «Келед Зарам»

**Palantir®****ПАЛАНТИР****№74 март 2017****Журнал Толкиновского Общества  
Санкт-Петербурга**

Этот номер для вас делали:

Золтан Бардинг, Мария Семенихина, Моргул

e-mail: [palantir.mail@mail.ru](mailto:palantir.mail@mail.ru) twitter: [TolkienSpbRu](https://twitter.com/TolkienSpbRu)Наш сайт: [tolkien.spb.ru](http://tolkien.spb.ru)**Copyright © 1997–2017 Толкиновское Общество СПб**

Права на все опубликованные материалы сохраняются за авторами. Перепечатка любых публикаций и их частей без разрешения Толкиновского Общества Санкт-Петербурга запрещена. Рукописи не рецензируются и не возвращаются. Редакция оставляет за собой право производить необходимые правки в публикуемых материалах. Просим авторов соблюдать принятое в журнале оформление материалов, учитывая используемые шрифты и кегли, оформление сносок, иллюстраций и таблиц.

Благодарим авторов за сотрудничество с журналом.

Издание журнала не преследует коммерческих целей. Тираж - 100 экземпляров.

Редакция журнала благодарит автора использованных в издании шрифтов  
**Tengwar Quenya и Tengwar Sindarin Дэниеля Стивена Смита.**



*Tirendyl (Екатерина Могилева)*

## НАМО МАНДОС КАК СТИХИЯ

В Арде, сотворённой Песнью айнур, ветра – творения дум Манвэ, воды – дум Ульмо, растения и животные – дум Яванны (1). А что мог внести своей песней в Арду Неисказённую Намо Мандос? Каково его изначальное предназначение – или, иначе говоря, какой силе или стихии соответствует Намо?

Он – Властитель Чертогов Мёртвых и собиратель душ умерших (2), но смерть приходит в мир как Искажение: в почти незапятнанном Валиноре её нет, и единственная смерть Мириэли ложится на него тенью. Манвэ называет смерть неестественной для Арды Неисказённой, а Ульмо прямо именуется её злом, происходящим из Искажения (3). Лишь для людей смерть станет даром (4), но первоначальный вклад Намо Мандоса в Арду не мог касаться людей, как, впрочем, и квенди – они сотворены не айнур, а самим Илуватаром; это Третья тема, а не Первая (1). Значит, этот вклад не мог быть связан со смертью.

Намо вершит суд и произносит приговоры от лица валар (2), однако правосудие – ответ на преступление, и даже закон необходим лишь в Арде Искажённой, там, где нужно ограничить зло. Любящие или друзья не нуждаются в законах, чтобы не причинять друг другу вреда. Кроме того, трактовка Намо как воплощённого правосудия или закона не объясняет его знания будущего и особенно – того, что он способен не только исправлять или учить, но и исцелять феар в Мандосе. Последнюю черту трудно объяснить и в том случае, если считать Намо только воплощением судьбы (хотя с судьбами он, несомненно, тесно связан). Или же законом в более широком смысле слова – как закономерность и порядок. Кроме того, представляется, что воплощение порядка и закона должно быть особенно ясным, особенно «правильным», если можно так выразиться.

Между тем из всех валар Намо – самый загадочный и даже парадоксальный. Некоторые его свойства и поступки вообще кажутся странными для светлого, не падшего айну. Во время Исхода он предстаёт перед нолдор как тёмная фигура с мрачным и устрашающим голосом (5). Ни о ком более из числа валар и майар не говорится, что они были мрачными и вызывали или стремились вызвать у эльдар страх (ужас, что может вызвать явление Ульмо (2) – иного рода: это скорее трепет).

Во время спора валар об участии Финвэ и Мириэли Манвэ говорит, что принятый Намо Мандосом Статут только закрепил зло, внесённое в Арду смертью и разлукой – и всё же Намо настаивает на своём решении (3).

Ещё сложнее ситуация с Проклятьем Мандоса, если рассматривать его именно как проклятье, а не пророчество (в нём соединены и та, и другая стороны). Мандос произносит своё Проклятье как ответ на Братоубийство в Альквалонде, кару за злодеяние (5), однако тень этого проклятья ложится и на тех, кто не был повинен в Братоубийстве – например, сыновей Арафинвэ (6). Но им, по крайней мере, можно поставить в вину то, что они покинули Аман

вопреки воле валар и последовали за теми, кто проливал кровь телери (5). А в сети Проклятья Мандоса попадает и Тингол (4), никогда против валар не восстававший и возмущавшийся Братоубийством в Альквалонде настолько, что запретил квенья (6). Рок нолдор пал и на три Дома эдэйн (“All these were caught in the net of the Doom of the Noldor” (7)), также не повинных ни в чём из того, карой за что должно было стать это проклятье – они не только не бунтовали против валар, а, напротив чтители их более других людей. Конечно, за спиной людей остаётся иная тень (7), тень их Падения, но Проклятье Мандоса затрагивает лишь тех, кто стал учениками и друзьями нолдор, а не слугами их врагов. Таким образом, действия Мандоса в данном случае могут играть разрушительную роль – об этом говорит и наименование его Проклятья тенётами, и слова Ульмо (8):

«Близится исполнение Проклятия Мандоса, и все творения Нолдор погибнут, и все надежды их обратятся во прах».

Когда Рок нолдор теряет силу – это является благом. Сам Намо, как кажется, даже пытается воспрепятствовать этому благу и возражает Манвэ: когда Эарендиль достигает Запада, Мандос говорит, что смертный не должен остаться в живых, ступив на Бессмертные Земли, а нолдо (даже в лице своих потомков) не может в них вернуться (9).

Можно также видеть, что, хотя мнения разных валар могут различаться – так, они расходились в том, стоит ли призывать квенди в Аман (10), какова должна быть участь Мириэли (3), можно ли верить раскаянию Мелькора (11) – действуют они в согласии друг с другом. То же касается и майар, за исключением Оссе, который временами ярится по собственной воле (12), а временами действует против велений Ульмо, топя корабли по воле Мандоса (8). Намо и здесь остаётся единственным исключением среди валар. Ульмо противостоит ему, ища бреши в стене рока. Он называет себя тайным гласом, спорящим с ним, *светом, сияющим во тьме* (8). В «Сильмариллионе» нечто подобное говорит о Намо и Мелиан, замечая, что на Ангроде, как и на других нолдор, лежит *тьнь Мандоса* (6). Даже более того: исходя из слов Ульмо «Силён Рок, и Тень Врага растёт, я же умалюсь» (8), действия Моргота и Рок нолдор в некотором отношении оказываются одинаправлены!

Между тем Ульмо – тот из валар, кто лучше всех понимает Музыка Айнур (2); его противодействие – не ошибочно, но мудро, и ведёт к спасению эльдар и людей. Спасению не только от власти Моргота, но и от Проклятья Мандоса (9). Светлый, сияющий вала, от которого нужно спасать Эрухини, по отношению к деяниям которого Ульмо можно назвать светом, сияющим во тьме – что может быть более странным?

Правда, не менее удивляет и то, что Мандоса именуют неумолимым. Так называет его Вайрэ в «Истории Финвэ и Мириэли» (3), так же называет и сам Дж. Р.Р. Толкин в своих поздних письмах (13, 14). Как известно, лишь однажды Намо склоняется к милости – когда Лютизен поёт перед ним свою песнь, в которой сплетаются печаль эльдар и скорбь людей (4). В «Валаквенте» подчёркивалось, что Мелькор, возгордившись, стал духом пустым и безжалостным (15); здесь же, повторяю, речь идёт об одном из светлых валар, которому почти неведомы жалость и милосердие.

Если сосредоточиться только на этих свидетельствах текстов, только на этой стороне – картина вырисовывается просто жуткая: среди светлых и благих валар мы обнаруживаем дух практически безжалостный и неумолимый, мрачный и устрашающий, способный нести беды и гибель, улавливать в свои сети даже неповинных. Дух, противостояние которому несёт свет, надежду, спасение.... Как будто в число Аратаров незаметно проник падший айну, тайный сторонник Мелькора.

Но это тот же самый Намо Мандос, который предупредил других валар о том, что яркий свет может погубить Перворождённых, которым предстоит вскоре явиться в мир, и им должно пробудиться под звёздами. Именно по слову Намо Варда сотворила новые яркие звёзды для квенди (10).

Это тот же самый Мандос, что три века удерживал Мелькора в заточении в своей темнице (10), тем самым даровав Аману и Средиземью мирные и счастливые времена.

Тот же самый Мандос, что призвал Феанаро, обнажившего меч против брата, посоветоваться с собой и вспомнить, кто он (16). Вернуться к себе.

Тот же самый Мандос, противодействие зову которого для бездомной феа – знак её омрачения. Во времена, когда Моргот и Саурон были в Арде, отказ прийти в Чертоги Ожидания означал согласие вверить себя Тьме, подчинившись Врагу (3). Таким образом, Намо хранит феар погибших от участи стать умертвием или иным рабом Тьмы.

Тот же самый Мандос, в Чертогах которого бездомные феар обретают исцеление и укрепление, учение, исправление и утешение. Более того, именно для исцеления травмы, что получает эльда из-за неестественного обрыва жизни, изначально предназначены Чертоги Ожидания (3). И именно Намо выносит приговор об освобождении, после которого эльда возвращается к жизни – когда будет готов к этому.

Самый сложный и загадочный из валар. Безжалостный судья – и целитель, тот, по чьему слову заигались новые звёзды, а прекрасные творения обращались в прах – Намо Мандос кажется сотканым из противоречий. Если бы речь шла об одном из Воплощённых – человеке, эльфе, гноме, хоббите – можно было бы сказать, что у него весьма сложный характер. Но противоречивые и неоднозначные характеры слагаются из особенностей наследственности, воспитания и судьбы. Обо всём этом по отношению к айнур говорить не приходится. Они являются цельными, и то, что можно назвать недостатками – продолжение их достоинств, часть одной и той же природы. Манвэ не видит зла в Мелькоре оттого, что сам он благ и в нём нет никакого зла (11) – он ошибается не по недомыслию, а потому, что является самим собой. Опрометчивость Тулкаса в словах (проявившаяся, когда Яванна просила Феанора разрушить сільмариллы для возрождения Древ (5)) – оборотная сторона его стремительности в бою. Если бы он обдумывал каждый свой шаг, страшась невольно причинить вред, он не мог бы быть столь же хорошим воином.

Противоречивость айнур, там, где её можно наблюдать, бывает связана с падением, в том числе преодоленным, но оставившим свои следы. Примером может служить Оссэ, что после своего возвращения под руку Ульмо вновь стал добр и любил прибрежные воды, однако всё же мог впадать в неистовство и яриться по своей воле (12). Однако невозможно представить себе, чтобы айну, когда-либо совращённому Мелькором, пусть даже на краткое время, могли вверить суд и тем более – поручить стеречь заточённого Мелькора. Это было бы неразумно и просто опасно.

Отсюда можно сделать вывод, что все противоречия в характере и действиях Намо Мандоса – кажущиеся, и на самом деле все они – проявления одной и той же Силы или Стихии. Стихии, играющей в мире совершенно особую, необычайно важную роль – поскольку другие валар признают за Намо Мандосом и его действиями особую значимость. Манвэ может принимать его приговоры даже в тех случаях, когда сам он не согласен с Намо – как по отношению к Статуту о Финвэ и Мириэли (3). Слова Ульмо Туору (8) звучат едва ли не обвинением Мандоса, но в них трудно найти и намёк на то, что Намо занимает не своё место.

Итак, проявления одной Стихии...

Среди сил, действующих в мире, в самом деле можно найти силу со сходными свойствами. Стихию, которую часто называют безжалостной и неумолимой, нередко страшатся её силы, но она не только не является злом, а столь необходима Арде, что без неё трудно даже вообразить мир и жизнь. Можно представить себе мир, лишённый животных и растений, воды, воздуха, даже света, хотя он был бы тёмным и безжизненным. Но попробуйте вообразить себе мир, в котором не существует Времени. Даже думая о вечности, мы обычно представляем себе бесконечно длящееся время, в котором не происходит значимых перемен.

Предназначение, способности и действия Намо Мандоса, на мой взгляд, лучше всего объясняются, если рассматривать его в первую очередь как Властителя Времени или его

воплощение. Отсюда понятна его особая связь с судьбой и со смертью – Властителем Судеб (один из возможных переводов такого определения Намо как «Doomsman» (2)) он мог стать позже, уже после прихода в мир квенди. Тогда становится очевидным и то, почему Намо ничего не забывает и знает все события будущего, кроме тех, что остались сокрыты в воле Илуватара (2). Разумеется, для Властителя Времени ни прошлое, ни будущее тайной не являются.

Во времени совершается всякое движение и изменение, тогда как само его течение остаётся неизменным. Оно не может и не должно обращаться вспять, ускоряться, замедляться, отклоняться в сторону – это ввергло бы мир в хаос. Здесь могут крыться корни того, почему Намо Мандос не отступает от своих раз вынесенных приговоров, даже в тех случаях, когда такое отступление представляется явным благом – как в случае с Мириэлью (3) или с явлением Эарендила (9). Это сопротивление не тому, что противно воле Мандоса (такое противление было бы признаком гордыни и омрачения), но перемене с непредсказуемыми последствиями. Если вмешаться в ход событий прошлого, чтобы попытаться переменить историю к лучшему – кто знает, чем это может обернуться в дальнейшем? Благом или неведомым злом, быть может, ещё большим? Для Намо же как для воплощения Времени нет разницы между прошлым и будущим – всякую попытку изменить судьбу, привнести в мир то, чего он не предвидел в будущем, он может воспринимать так же, как вмешательство в уже свершившееся.

Это может быть и той причиной, по которой его решения практически не оспариваются другими – даже Манвэ. Лишь однажды, после прихода Эарендила, Король Арды отстраняет Намо от вынесения решения, объявив: «В этом деле право суда за мной» (9). Манвэ, явнее других понимавший волю Эру (2), мог прозреть и то, что сокрыто от Намо – в иных же делах он мог принимать решения Мандоса по тем причинам, что названы выше. Сам вверенный Намо Мандосу суд и его приговоры можно воспринимать как суд времени, суд истории. Время – именно та из Стихий мира, что может выступать в роли Судьи. Выше его суда может быть разве что суд Небес – что мы и видим в истории Эарендила.

Вспоминая и об уроках истории – не стоит удивляться, что Намо именуют мудрым, и он может учить феар в Мандосе (17). Время, как и известно, может и лечить, и утишать горе – и мы в самом деле видим, что феар во владениях Мандоса обретают исцеление, укрепление и утешение (3). Можно отметить, что нести их феар в Чертогах Мёртвых должно прежде всего время – это видно из их второго наименования: Чертоги Ожидания (3, 16). Таким образом, между ролями судьи и целителя, которые Намо может играть в разных ситуациях, на самом деле нет никакого противоречия.

Трактовка Намо как в первую очередь Властителя Времени может подтверждаться и тем, что для Намо особое значение имеют именно времена и сроки. Стоит отметить, что его приговоры – и Феанору после обнажения меча (16), и феар тех, кто при жизни совершил зло (3) – это прежде всего сроки. Видно это и по многим речениям Мандоса.

Например, Тулкасу он отвечает: «Истинно, *в этот век* придут Дети Илуватара, но они ещё не пришли» (10).

После приговора Феанору, назвав срок изгнания, Намо ещё дважды упоминает в своей речи время:

*«За это время* посоветуйся с собой и вспомни, кто ты и что ты. *А после этих лет* деянье твое должно быть забыто и не помянуто более – если другие простят тебя» (16).

Менее отчётливо о времени говорится в Пророчестве Севера:

«Долго вам жить там, и тосковать по телам, и не найти сочувствия, хотя бы все, кого вы погубили, просили за вас. Те же, кто останется в Средиземье и не придет к Мандосу, устанут от мира, как от тяжкого бремени, истомятся и станут тенью печали для юного народа, что придёт позже» (5).

Получает объяснение и разрушительность действий Намо в иных случаях, и то, что противостояние ему – по сути своей благому и мудрому – может быть благом. Во времени

совершается движение, рождение нового, рост и развитие, но также и увядание, угасание, упадок, гибель. Именно из-за этой стороны время может восприниматься как сила мрачная, зловещая, разрушительная:

«Уничтожает всё кругом:  
Цветы, зверей, высокий дом,  
Сжует железо, сталь сожрёт  
И скалы в порошок сотрёт,  
Мощь городов, власть королей  
Его могущества слабей» (18).

Подобное свойство, конечно, не должно быть изначальной чертой времени, но проявлением Искажения. Какое отношение к этой, тёмной, стороне времени, может иметь Намо Мандос, оставаясь при этом благим валой, как думается, можно вывести из слов Манвэ в «Истории Финвэ и Мириэли»:

«Справедливость же существует в связях между явлениями, такими, каковы они есть, принявшими Искажение Арды. И потому хотя сама по себе Справедливость – благо и в дальнейшем не ведет ко злу, она может лишь продолжить зло уже свершившееся, и не может предотвратить созревание его горьких плодов» (3).

Время в Арде Искажённой будет способствовать продолжению и развитию как добрых, так и дурных явлений – не только цветению и созреванию, но и гниению. Время по сути своей не искажено, но оно существует в искажённом мире, и это влияет на его проявления.

Намо Мандос постоянен, он не отступает от изначально заданного порядка, действуя так, как должно было бы действовать в Арде Неискажённой, где течение времени давало бы безграничный простор для жизни и творчества. Где существующий порядок вещей всегда является благом, а отступление от него должно предотвращать, чтобы не допустить проникновения в мир зла или глупости. Намо Мандос менее всех валар способен меняться и реагировать на перемены – такова его природа, отличная от природы ветров, волн или земной тверди. И поэтому его действия не всегда соответствуют настоящему положению вещей в Арде Искажённой. Он занят важнейшим делом – поддержанием течения жизни и порядка следования явлений друг за другом, от причин к следствиям; но среди того – в некоторой степени и поддержанием порядка дурного. Это не вина Намо Мандоса: он просто не способен действовать иначе, как Ниэнна не может быть радостной и дарить веселье. Но эта черта и делает противодействие Ульмо приговору Мандоса добром, подобным свету во тьме. Ведь в конце Первой Эпохи с течением времени усиливается власть Моргота, а его противники, напротив, слабеют.

С другой стороны, стоит обратить внимание на диалог Манвэ и Намо после того, как Феанор и большинство холдор, услышав Пророчество Севера, продолжили путь.

«Так, как и говорил нам Эру, краса, дотоле невиданная, явится в Эа, и лихо обратится во благо».

«И всё же останется лихом. Вскоре Феанор придёт ко мне» (19).

Отсюда видно, что Намо, основная тяжесть проклятья которого пала на Дом Феанора, считает гибель Феанора злом, и он не желал этой гибели. Намо не может отступить от вынесенных приговоров, от существующего порядка, каким бы он ни был, но в действительности, как видно, не хочет тех разрушительных следствий, какими это может обернуться. Поэтому и Ульмо, думается, противопоставит скорее Проклятью Мандоса, чем самому Мандосу: прорастанию со временем семян зла, посеянных огнюдь не Намо.

Противодействие течению времени как таковому добром не является, как можно видеть из истории создания Колец Власти (20). Здесь ошибка кроется в восприятии времени и всех перемен, что оно несёт с собой, как безусловно дурных, нежелании признать: если цветы не облетят, никогда не созреют плоды, а если плоды останутся на дереве, украшая его – из них никогда не вырастет новое деревце. И даже медленный упадок, старение мира со временем – есть

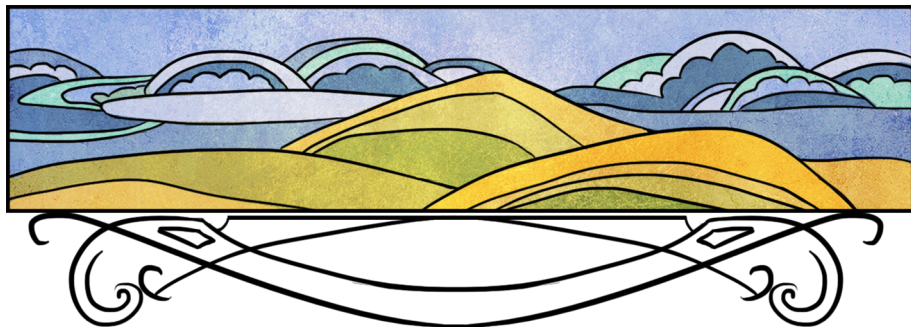
вместе с тем путь к Арде Возрождённой. Намо, которому принадлежит и второе пророчество о гибели и обновлении мира (21), не может не знать этого. Но то, что в столь далёкой перспективе является благом – живущим в данный конкретный момент может видеться злом.

Итак, представляется, что сложный образ Намо Мандоса будет выглядеть наиболее цельным и непротиворечивым, если воспринимать его как воплощение Времени. Того, кто своей песней создал сам ход времён.

## ИСТОЧНИКИ:

1. «Айнулиндале».
2. «Валаквента: О валар».
3. «О законах и обычаях эльдар касательно брака и других вопросов, с ним связанных: вместе со Статутом Финве и Мириэли и спором валар при его создании».
4. «Сильмариллион: О Берене и Лютиэн».
5. «Сильмариллион: Об Исходе нолдор».
6. «Сильмариллион: О нолдор в Белерианде».
7. «Сильмариллион: О приходе людей на Запад».
8. «Неоконченные сказания: О путешествии Туора в Гондолин».
9. «Сильмариллион: О путешествии Эарендила и Войне Гнева».
10. «Сильмариллион: О приходе эльфов и пленении Мелькора».
11. «Сильмариллион: О Феаноре и освобождении Мелькора».
12. «Валаквента: О майар».
13. «Письма: Письмо №332, к Майклу Толкину».
14. «Письма: Письмо №340, к Кристоферу Толкину».
15. «Валаквента: О врагах».
16. «Сильмариллион: О сильмариллах и непокое нолдор».
17. «Поздняя «Квента Сильмариллион: Первая фаза: Об Эльданоре и принцах эльдалиэ».
18. «Хоббит: Загадки во мраке».
19. «Сильмариллион: О Солнце, Луне и Сокрытии Валинора».
20. «Сильмариллион: О Кольцах Власти и Третьей Эпохе».
21. «Квента Нолдоринва: 19».





Артем Крюков

## «Как бранный сторож Ветилуя стоит на камени своем...»

(продолжение)

Итак, за уже отмеченным длительным интервалом (89) в работе над *LotR* в 1943-44 годах последовал еще один длинный перерыв в работе над текстом между октябрём 1944 и июлем 1946 годов (90).

С первого взгляда работа продолжилась с того же места, где она замерла – с разработки очередной схемы книги V; Кристофер обозначил этот документ как конспект (*synopsis*) и мы для удобства будем пользоваться его именованиём. При этом очевидно, что Дж.Р. вновь просматривает ранее написанное и вносит правки; например, бросается в глаза правка в нумерации глав (91). Вот и к витю судеб Эовюн и Арагорна Дж.Р. подступает по-новому.

Невозможно однозначно утверждать, в какой мере полноты Дж.Р. сразу увидел всю нить, поднимая ее вновь. И то, что история оказалась крайне расплывленной среди массы разновременных рукописей, мало способствует прояснению вопроса. Однако сверка рукописей с конспектом книги V показала, что на сей раз Толкин придерживался предначертанного видения почти без колебаний. То, что он намечает в конспекте, он уверенно вводит в ткань повествования, когда затрагивает тот или иной момент в нарративе. Сомнения в том, как ляжет в полотно Мифа влетаемая нить, вновь посещают Дж.Р. лишь совместно с трансформацией судьбы Дэнетора в ходе работы над рукописями главы XLVIII/XLIX (92). И это будут уже привычные нам колебания – между катастрофой и эвкатастрофой. Однако на сей раз они неожиданно привели к тому, что вскоре Дж.Р. вообще откажется от разбираемой романтической линии, придя к известной нам истории.

Итак, что же от нового сюжета проявляется в конспекте и как это впоследствии развивается в нарративе?

Если, как мы выявили, прежде Арагорн оставлял свиту Короля Теодена и спешил в Дунхарроу на свидание с любимой, то ныне он, бросив взор в палантир, целеустремленно ищет Пути Мертвых (*the Paths of the Dead*), а встреча с девушкой осуществляется лишь потому,

что она оказывается по пути. Разумеется, хоть это и не отражено в конспекте, но их встреча и расставание не могли пройти безоблачно, что и обнаруживается, когда Толкин дойдет в сплетении повествования до этого момента.

Причем разбор этой сцены проясняет всю трудность в восприятии замысла Толкина по текстам рассматриваемого периода. Так с отголосками этой судьбоносной встречи мы сталкиваемся уже в рукописях главы XLV *Many Roads Lead Eastward* (93); но там эта сцена преподносится ретроспективно – в диалогах героев и в их поведении. Так, в показном спокойствии Эовюн Теоден обнаруживает горе, доставленное ей любимым. Из непрямых фраз мы можем понять, что Арагорн не объяснился с Эовюн, хотя она того ждала. Теоден безуспешно пытается развеять ее уверенность в том, что любимый пошел на смерть и больше не вернется. Но собственно об их расставании – о слезах Эовюн и горе Арагорна, и о том, что Эовюн на коленях просила любимого разделить с ним его путь, и тот ответил отказом – обо всем этом Толкин напишет уже после работы над рукописями главы XLIX, практически перед тем, как окончательно отступить от этой романтической линии.

В черновой рукописи (рукописи С согласно маркировке Кристофера) следующей главы XLVI (94) автор приготавливает в схеме (95) грядущее столкновение на Совете Денетора – где Гендальф повествует о Короле-Чародее (the Wizard King) и цитирует предсказание о гибели его от рук *one young and gallant* (юного и доблестного). Пророчество разворачивается в чистовой рукописи (рукопись D согласно маркировке Кристофера) в длинную и утяжеленную фразу, позднее приведенную Дж.Р. к двусмысленному лаконизму шекспировского Макбета (96).

Здесь мы должны сделать очередное *digressio a proposito*, чтобы специально отметить – большинство глав, составивших книгу V, появились в результате деления первоначальных протоглав. Причем Толкин иной раз разбивал эти протоглавы почти сразу – как это произошло с выделением главы XLVIII (97); но в целом это свершалось спустя достаточно большой срок – как это произошло с главами XLV, XLIX и L(?). Однако Кристофер постарался скомпоновать материалы по главам согласно изданному тексту *LotR* (далеко не всегда последовательно, заметим). И для этого ему пришлось разбить цельные рукописи отца на отдельные части, разнообразно маркированные (98), причем между этими кусками единого текста вклинивался разнообразный асинхронный материал. То есть ссылка на то, что какая-то идея вошла в текст, например, «в ходе работы над главой *The Battle of the Pelennor Fields*», иногда не столько проясняет ситуацию, сколько запутывает – и не только читателей *HoME*.

Например, Кристофер и сам заблуждается, когда пишет, что фрагмент *The march of Aragorn and defeat of [the] Haradrim* почти наверняка современен схеме *The Story Foreseen from Forannest*. Примененный в схеме урбаноним *Forannest* однозначно относит ее ко времени работы над чистовой рукописью главы XLVII; более того, мы точно можем сказать, что схема была создана в перерыве работы над рукописью – после того как кортеж с телами Теодена и Эовюн прибыл в Город, но до появления Черного Флота. И ясно, что когда Толкин создавал схему, фрагмент уже был перед его глазами, но насколько ранее он был записан? Даты фрагмента синхронизируют его со схемой главы XLVII (рукопись A, согласно маркировке Кристофера), однако применяемый в нем урбаноним *the Ramas-Coren* однозначно помещают

этот текст перед схемой главы – поскольку в ней, а также и во всех последующих черновых рукописях и чистой рукописи главы, Дж.Р. крайне последовательно использовал название *Rammas*. То есть возможное предположение, что Дж.Р. ошибочно использует уже отклоненное именование, в данном случае нерелевантно. В то время как ошибочное использование этого же урбанонима в схеме событий после Фораннеста полностью объяснимо.

Вернемся же к нашим баранам. Уже по конспекту заметно, что произошло что-то плохое между Арагорном и Эовюн – это различимо в изменениях, привнесенных Дж.Р. в сцену столкновения Теодена с назгулом. Ныне Теоден не убит, а только ранен (впрочем, он потом все равно скончается от ран), и спасает его как бы не Эовюн, а некий *a warrior of his household*, то есть *gesîþ* (99). Впрочем, тело опознается и выясняется, что под этой личиной все же скрывалась Эовюн. И это, заметим, довольно далеко отходит от первоначальной идеи, что Эовюн явно участвует в походе.

Казалось бы, а что изменилось? Ведь и раньше – с возложением титула (*lord to the Eorlingas*) и последующей узурпацией властной инсигнии (меча) и мужского костюма (туника) (100) – Эовюн уже в Дунхарроу внешне не выглядела как женщина – она уподоблялась мужчине (101). Впрочем, окружающие прекрасно осознавали, что перед ними *virago* – женщина, ставшая мужчиной. Однако, тайно следуя с войском, Эовюн следовала иной модели поведения – сокрытия своего «Я». Образцом здесь является агиографическая модель святых-трансвеститов, ориентирующихся на блаженную Феодору (102). Такие жены переодевались в мужское одеяние и подвизались в мужских монастырях и готовы были скорее умереть, нежели признаться в своей идентичности.

Эовюн ищет не просто славы, но именно смерти. В рукописях протоглавы *Many Roads Lead Eastward* у нее *the face was of one that goes knowingly to death* (103). Однако то, что было правильным для ее предков в старшие дни, – обожествление через смерть – является ли таковым и для нее? Или такая жажда смерти переосмыслиется уже как гордыня дьявола (*ofermod* (104))? Заметим, что в той же рукописи появляется и иной образец схожего выбора, содеянного Бальдором, сыном Брего. Но в пору Эовюн его деяние хоть и уважалось, но уже не вполне одобрялось.

Почему же Эовюн так поступила?

Порыв Эовюн к поиску смерти порожден тем же полузнанием что двигало и Ромео, узнавшем о смерти Джульетты, а действия столь же поспешны – возвращение Арагорна и гибель Эовюн разделяют какие-то часы. Эовюн, подобно Ромео, не распоряжается своей жизнью и оказывается способной только на деяние отрицания: она отменяет правила поведения (оставляет свою службу) и отрицает себя (скрываясь под личиной, и физической, и эмоциональной; и стремясь к гибели в бою) и в результате отрицает и свою любовь, приводя Арагорна к гибели (105). И хоть Арагорну, так же как и Джульетте, достается роль действенная, он в результате попадает в подчинение выбору, сделанному Эовюн. Интересно, что Эовюн переодевается мужчиной и вершит героические деяния, но по менталитету остается все равно девушкой, ср. с выговором Лоренцо Ромео:

Мужчина ль ты? Твой вид хоть и мужской,  
А слезы – женские. В твоих поступках –  
Животного бессмысленная ярость;  
Да, женщина в мужчине ты притворном,  
Иль зверь дурной во образе двуполом.  
(Акт 3, сцена 3)

В то время как Юдифь рассуждает и ведет себя как мужчина, хотя и использует свою женскую привлекательность. То есть Юдифо-подобный образ в формировании характера Эовюн остается лишь как *persona* ('маска').

И все же отметим занятную интертекстуальную переключку в именах героинь. Иудифь имя говорящее, то есть она уже именем своим отмечена как принадлежащая народу иудейскому. Но то же мы находим и в имени Эовюн, созвучном названию ее народа – эотеод (106).

То есть вслед Шекспиру Толкин на этом этапе прядения судеб героев отважился провести эксперимент с бессмысленной трагедией случая. Но таковой поворот в основаниях деяний героини разрывал внутренние связи Эовюн с подобным Юдифи образом – Иудифь полагалась на волю Господа (107), а Эовюн не на что опереться. В своей вводной лекции по курсу древнеисландского языка и литературы (108) Дж.Р. раскрывает эту разновидность «германского духа», посредством эпитета *godlauss* «безбожник», как «стремление полагаться лишь на себя и на свою непреклонную волю».

Трагедия Эовюн помещается в рамки вполне классической теодицеи – в присвоении права свободно распоряжаться своей и чужой жизнью, абсолютного тождества воли и хотения. Бунт Эовюн против мироустройства есть следствие глубокого разочарования в отеческой традиции: она воспринимает себя оторванной от народа, как высшее по отношению к нему существо, что освещается Дж.Р. в рукописях главы XLIX. Отсюда же вырастает и неразговорчивость в дороге: возникающие в черновых эскизах реплики тут же передаются другим героям – Эовюн эгоцентрична, как Гамлет. Впрочем, поведение Эовюн в походе (*is silent and never speaks*) (109) схоже и с состоянием Ромео в начале трагедии, когда ему отказала Розамунда. А поговорка, которую Эовюн напоминает Мерри, – *Where will wants not, a way opens* (110) – в действительности предназначается не ему, это ее личное *credo*. Необходимо отдавать себе отчет, что Эовюн вовсе не стремится помочь Мерри – она видит в его положении лишь собственное отражение. Причем Шиппи, напоминая нам о реплике Эрпа из *Hamðismál* (111) *Illt er blaudom hal brautir kenna* (112), обличает даже некоторую злонамеренность со стороны Эовюн: она играет здесь ту же роль, что и Грима Змеест по отношению к ней самой. Но хоббит оказывается невосприимчивым к искусству – он его просто не обнаруживает. Впрочем, это вовсе не значит, что в очередном раунде архаики и модерна верх взяла современность – обратите внимание на растерянность Мерри: если бы не предложение Эовюн, он просто остался бы в Эдорасе.

Но, как и ранее, уточним: хотя влияние шекспировских героев и представляется на данном этапе существенным, оно все так же не было единственным. Например, в обращении

Эовюн к назгулу *foul dwimmerlake* (113) Толкин цитирует Гальфрида Монмутского; то есть можно обнаружить, что на сложение ее образа оказывала свое влияние и толкиновская артуриана (114).

Итак, когда Толкин «достигает» в сплетении своего полотна битвы на Пеленнорском поле, где погибает Эовюн – он все еще следует конспекту. Перед нами разворачивается трагедия – с недомолвками, неправильно понятыми намерениями, упущенными возможностями и смертью. Тем неожиданной оказывается явление Палат Исцеления. Казалось бы, это не должно бы пробуждать удивление – как мы уже показывали, Дж.Р. немало сомневался, где ставить точку в сей романической линии; но, как раз в работе над корпусом текстов, что составят в изданной пятой книге главы с первой по шестую, он был необыкновенно последователен (115).

Итак, очередной поворот в судьбе Эовюн зарождается в ходе работы над рукописью **G** главы XLVIII (116), и сразу развивается Дж.Р. во фрагменте а, «размышлениях с карандашом» и схеме развития главы – последнее относится к тому, что впоследствии станет главой *The Houses of Healing*. После чего Дж.Р. возвращается к предшествующей протоглаве – вносит некоторые правки и разбивает ее на две главы. И, наконец, пишет чистовую рукопись текущей протоглавы, пронумерованной теперь как XLIX – в которой Эовюн уже лишь ранена и исцелена Арагорном.

Представляется, что поворот проявился как отголосок размышлений над отношениями между Дэнетором и его младшим сыном Фарамиром и поступков, ими порожденных. Есть здесь некий параллелизм, когда холодная отстраненность одного приводит второго к трагедии; а также наличествует возможность выбора – поступить подобно языческим владыкам (*the heathen kings*) или истинному королю. К этой мысли нас подталкивает и частое применение Дж.Р. приема *duplicatio* (удвоения). Впрочем, на такой поворот могла повлиять и рецепция образа Макдуфа, «не женщиной рожденного».

Также в ходе работы над протоглавой XLIX Толкин вносит в трагедию Эовюн и Арагорна еще одну существенную правку. До сих пор в ней отсутствовал образ злодея, движущего действие, то есть катализатор ошибок, совершаемых Эовюн и Арагоном, находился в них самих. Здесь же в речи Арагорна у одра Эовюн в трагедии появляется свой Яго (118) – Грима Змееуст.

Но надо отдавать себе отчет, что в широкой перспективе отношения Арагорна и Эовюн представляли для Толкина *complexio* (дилемму Цицерона): ни одна из двух возможностей их исхода не представлялась ему желательной. Поэтому-то он так неожиданно легко вообще отказывается от этих отношений. Заметим, что идея о свадьбе Арагорна и Финдуилас (Арвен) появляется как случайная мысль, объясняющая ситуацию «дара Галадриэли», от которой Дж.Р. впоследствии тоже откажется.

Однако такое разрешение проблемы порождало уже другой вопрос: а что делать с Эовюн?

Требовалась значительная переделка текста. Впрочем, Толкин нашел возможность свести ее к минимуму благодаря тому, что незадолго до того наконец определяется со стилистическим оформлением образа Эовюн. Как замечает М. Либран-Морено в статье

«Мотивы греческой и римской любовной лирики в изображении Эовюн» (*Greek and Latin Amatory Motifs in Eowyn's Portrayal*) уже в работе над рукописями главы *The Houses of Healing* Дж.Р. начинает сознательно прибегать в живописании Эовюн к классической любовной топике и мотивам, «созданным греческой и латинской поэзией, а затем воспринятым в поэзии Средневековья и Ренессанса». Либран-Морено полагает все же, что Толкин вплетает в текст нарратива структуру классических любовных аллюзий после образования романтической линии Фарамир / Эовюн (119). Однако проверка данного предположения по рукописям показала несколько иную картину.

Мы уже отметили, что некоторые мотивы *sermo amatorius* (любовной речи, дискурса любовной лирики) спорадически появляются с самого зарождения рассматриваемой линии. Безусловно, что они проникали в текст случайным образом – как общеевропейские любовные мотивы. Однако, когда во второй половине июля 1946 г. (120) Дж.Р. вновь приступил к созданию полотна своего Мира, в его лексике мы неожиданно обнаруживаем влияние топики *sermo amatorius*. Так, уже в карандашном наброске главы XLV (рукопись А по классификации Кристофера) он использует топос “flower in this bitter spring” (цветок этой горькой весны). В «Схеме событий после Фораннеста» мы встречаем топос “love springs between them” (любовь прорастает между ними), введенный впоследствии и в чистовую рукопись главы XLIX. А прорабатывая рукопись D главы XLVI, Дж.Р. уже сознательно вводит в отношения Фарамира и его отца классический мотив *dura puella* (121).

Таким образом, мы видим что Дж.Р. вначале обращается к употреблению классической любовной топики употребляя ее довольно широко; а впоследствии пользуется ею и для описания романтических отношений между Арагорном и Эовюн в ходе работы над чистовой рукописью главы XLIX. И, заметим, весьма последовательно использует. Так, прорабатывая в следующей протоглаве историю прохождения Серой Дружиной Дунхарроу и юга Гондора, Толкин использует по отношению к Арагорну одну из наиболее частых жалоб римской элегии – что у него сердце из камня:

“He was in a grim mood. And that fair lady that lies now in the Houses below, Eowyn, wept at his going. Indeed at the last in the sight of all she set her arms about him imploring him not to take that road, and when he stood there unmoved, stern as stone, she humbled herself to kneel in the dust. It was a grievous sight” (122) (рукопись “The Parley at the Black Gate” (123))

И уже впоследствии, много позднее возникновения идеи свадьбы Арагорна и Финдуилас (Арвен), появляется романтическая линия Фарамир – Эовюн. По-видимому, Дж.Р. воспользовался теми возможностями, что ему дала уже используемая лексика, дабы, взяв эхо-мотивы образов Дидоны, Палланта, Камиллы и иных классических элегических образов, изменить трактовку отношений Арагорн – Эовюн на ту, которую мы можем видеть в изданном тексте. Так, при переписывании сцены расставания в Дунхарроу именно Эовюн, подобно отвергнутой Дидоне, “stood still as a figure carven in stone” (124).

И следует, наверно, специально подчеркнуть, что Толкин экстенсивно использовал возможности, которые ему вручала классическая элегическая топика. Так, помимо уже затронутых отношений, здесь можно упомянуть и линию Арагорн / Арвен. Вспомним,

например, использование мотива *ἔρως γλυκύπικρος* (125) в словах Арвен: “... for mine is the choice of Lúthien, and as she so have I chosen, both the sweet and the bitter” (126); или применение сплетенных мотивов *hiems amoris / ver erat* в песне Арагорна о Берене и Тинувизель: “... When winter passed, she came again, / And her song released the sudden spring...” («Когда прошла зима, она пришла снова, / И ее песня освободила нежданную весну»).

Итак, мы проследовали вслед за Автором через три этапа становления характера и истории Эовюн и остановились, подступив к явленной литературной форме вплотную. Что мы при этом наблюдали? Между разбираемыми этапами пролегли достаточно значительные хронологические разрывы, в которых Дж.Р. либо вовсе оставлял работу над *LotR*, либо занимался иными нитями повествования, и, соответственно, когда он возвращался наконец к оставленной истории, невоплощенные, а частично и воплощенные, старые планы и схемы подвергались корректировкам – иногда достаточно значительным. В то же время следует отметить, что не отмечается и полного отказа от наработок предшествующего этапа – Дж.Р. не начинал каждый раз формирование фигуры с «чистого листа» стараясь включить явленные черты в новое видение образа.

Любопытно также отметить смещение фокуса восприятия существенных источников вдохновения, оказавших влияние на образ и историю Эовюн – как от этапа к этапу, так и внутри одного.

Например, мы охарактеризовали первоначальный образ Эовюн как подобный Вальхтеов. Но было бы ошибкой сказать, что именно поэма *Беовульф* является основным и единственным источником формирования образа на данном этапе. Так, сама фигура Эовюн, как мы попытались показать, появляется как рецепция раннего эгегического творчества Толкина; причем его следует рассматривать шире, нежели узко англосаксонское или несколько более пространное северное. Да и сам образ Всадников изначально носил контаминационный характер, и лишь когда Толкин определяется с языковой проблемой Средиземья, они погрузились в англосаксонские словеса. Вот и влияние Вальхтеов появляется не сразу, но быстро возрастает. И, что любопытно, восприятие этой эгегической линии влияло и на ее партнера – так, рецепция *Странника* в тексте несет автобиографический для Арагорна характер (127).

Даже объективно самый краткий второй этап имеет достаточно сложную внутреннюю историю развития образа: от изначального следования эгегическому образу, подобному Вальхтеов, к рецепции классических черт амазонки и возникновению героического образа, подобного Юдифи. И опять же, хотя мы характеризуем этот период развития образа Эовюн как уподобление Юдифи, это не значит, что он замыкается в своих истоках лишь на поэму *Иудифь*: многое было почерпнуто, например, из кюневульфовской поэмы *Юлиана*.

Третий период мы условно называем шекспировским: он освещал проблему бытия человека. Подобно Ромео, Эовюн, не находя опоры бытию человека в мире и потеряв опору в лице другого человека, выбирает традиционное героическое деяние – добровольное принятие смерти, что отсылает нас к предшествующему этапу. Вообще трудно недооценить воздействие

шекспировского нарратива на сплетение повествований *LotR*. Внутренне это неожиданно цельный этап, на излете своего развития обогатившийся топикой и мотивами классической элегии, которая на завершающем этапе развития образа способом, не предусмотренным жанром, приведет историю Эовюн к эвкатастрофе.

## Примечания

(89) Отметим, что какие-то краткие перерывы в работе возникали еще на протяжении работы над книгой III – над первыми главами Дж.Р. работал зимой 41/42 годов (так черновик/чистовик главы XXV *Treebeard* был записан еще до 9 февраля 1942 года), а последние главы появились летом 42-го. И то, что мы указываем целый сезон – лишь следствие сложности точной датировки: Толкин писал в резких вспышках активности сразу по несколько глав, а потом откладывал работу. Еще один краткий перерыв (чуть больше четырех месяцев) произошел после окончания работы над книгой IV (см. Прим. 42). Впрочем, такой перерыв на несколько месяцев обычно не сильно сбивал Дж.Р. с намеченного пути.

(90) Тем не менее, интересно отметить, что в этом промежутке были опубликованы: *Лист работы Нуггя* – издан в январе 45-го в *Dublin Review*; и *Лэ об Аомпу и Имрун* – издана в 1945 году в декабрьском номере *Welsh Review*. Также было возобновлено сотрудничество с Симонн д’Арденн по исследованию текстов Катерининской группы. Помимо того, на 1945 и первую половину 1946 г. приходится работа Дж.Р. над рукописями «Записок клуба “Мнение”» и новой версии истории Нуменора, разрабатывался язык адунаик (внутренняя история этого наречия выработалась в ходе работы над главой XXXV/XXXVI *Faramir*).

(91) И поэтому теперь книга V начиналась с главы 44 (а не 41).

(92) *LotR*, *TRotK*, B V, Ch 7 *The Pyre of Denethor* и Ch 8 *The Houses of Healing*. Двойная цифра означает, что в процессе работы над рукописью протоглавы Толкин решил разбить рукопись протоглавы XLVII *The Ride of the Rohirrim and the Battle of the Pelennor Field* на две главы, и нумерация сдвинулась.

(93) *LotR*, *TRotK*, B V, Ch 2 “The Passing of the Grey Company” и Ch 3 “The Muster of Rohan”.

(94) *LotR*, *TRotK*, B V, Ch 4 – *The Siege of Gondor*.

(95) Это не общая схема главы, а наметки к ее второй части; ср. с прим. 19 об Эскизе (“Sketch”) главы XXIII. Ей предшествуют – черновые наброски начала главы (маркируемый Кристофером как рукописи A и B), размышления с карандашом и начало рукописи C – которые согласно конспекту уже относятся к этой новой главе.

(96) Технически Макдуф и вправду не был «женщиной рожден» – он появился на свет последствием кесарева сечения.

(97) *LotR*, *TRotK*, B V, Ch 6 “The Battle of the Pelennor Fields”.

(98) Например, единую чистовую рукопись главы XLIX Кристофер разбил на две части,

маркированные как Н и А в соответствующих главах *HoME*.

(99) Толкин переводил др.-англ. лексему *ġesīþ* (спутник, товарищ) как *knight* (рыцарь).

(100) В изданном тексте *LotR* Эовюн вручаются инсигнии власти, так же как и титул: *Then the king sat upon a seat before his doors, and Éowyn knelt before him and received from him a sword and a fair corslet.*

(101) Ср. со статуей Хатшепсут (ок. 1504 – ок. 1482 гг. до н.э.) изваянной в традиционном одеянии фараона с бородкой, мужским париком с хатом и уреем, или с изображением василевса Ирины (797-802 гг.) на солиде в церемониальных императорских одеждах с державой и скипетром.

(102) Всего в православный синаксарь включено 14 женщин-трансвеститов, хотя их было больше.

(103) «лицо было как у того, кто сознательно идет к смерти».

(104) Как известно, эссе Толкина *Ofermod* было опубликовано совместно с пьесой «Возвращение Бьортнота сына Бьорхельма» в 1953 году в 6 номере *Essays and Studies by Members of the English Association*. Однако сама пьеса, как это часто случалось у Дж.Р., возникла задолго до отмеченного срока. Кристофер опубликовал фрагмент варианта пьесы, относящийся к началу 30-х годов, но при этом ссылаясь на то, что имеется и более ранняя рукопись. Эссе же, как комментарий, по-видимому, инициировано было изданием Э.В. Гордоном *Battle of Maldon*, опубликованным в 1937 г. Толкин обсуждал с Гордоном его труд и набросал комментарии, из которых и выросло эссе – более или менее завершенное до 1945 года, то есть до начала работы над рассматриваемым этапом.

(105) См. схему *Gandalf, Rohan, and Aragorn*, маркируемую Кристофером как *The Story foreseen from Forannest*.

(106) Причем этот этноним возникает довольно поздно.

(107) И в этом следует отметить различие между англосаксонской адаптацией поэмой *Judith* и апокрифической Книгой Юдифи.

(108) Читались Толкином в Оксфорде с 1926 (?) по 1939 годы.

(109) «тиха и молчалива»

(110) Как замечает Шиппи, Дж.Р. реконструирует эту поговорку из новоанглийской сентенции *where there's a will there's a way* (русский эквивалент – «было бы желание, а возможность найдется»).

(111) *Речи Хамдира* – поэма, входящая в Старшую Эдду.

(112) «Не пристало робкому мужу / показывать дорогу». В словаре Клисби-Вигфуссона эта несколько темноватая реплика интерпретируется как: “*kenna e-m brautir, to show one the way*” («Плохо дорогу / показывать трусам»).

(113) «мерзкий морок»

(114) Более четкие параллели обнаруживаются между советом Артура перед возвращением в Англию в *Падении Артура (The Fall of Arthur)* Толкина и Последним Советом после Пеленнорской битвы, который проводит Арагорн со товарищи.

(115) Так, мимолетную идею, что Принц Дол Амрота замечает в Эовюн жизнь, Дж.Р. отвергает

сразу в процессе написания чистой рукописи главы XLVII (i) *The Ride of the Rohirrim and the Battle of the Pelennor Field* – которую Кристофер маркирует как рукопись А главы *The Battle of the Pelennor Fields*.

(116) См. прим. 92.

(117) См. слова Лорда Назгул *No living man may hinder me!* (Ни один смертный муж не может встать у меня на пути!)

(118) Отношение Отелло к Дездемоне аналогично отношению Ромео к Джульетте.

(119) Можно сравнить роль Фарамира со значением имени супруга Иудифи – Манассия, Менаше (успокоение, утешение, забвение). Согласно традиционному представлению, муж был «покоем» для жены.

(120) Следует подчеркнуть, что параллельно с этим очередным возвращением к тексту *LotR* Дж.Р. приступил и к подготовке к изданию «Фермера Джайлса». Например, именно тогда корова Джайлса получила имя Галатея; и, самое важное, именно тогда появляется Предисловие (примерно после октября 1946 года).

(121) Жестокая девушка (лат.) – см. элегии Секста Аврелия Проперция.

(122) «Он был мрачен. И та прекрасная леди, что ныне лежит внизу в Палатах, – Эовюн – рыдала, когда он уходил. Да, в последний миг на глазах у всех она обняла его, умоляя не идти той дорогой, и когда он стоял там, непреклонный, неумолимый, как камень, она унизилась, упав на колени в пыль. Это было горестное зрелище».

(123) *LotR*, *TRotK*, B V, Ch 9 “The Last Debate” и Ch 10 “The Black Gate Opens”.

(124) «стояла недвижно, подобно фигуре, вырезанной из камня»

(125) «любовь горько-сладкая» – оксюморон Сапфо.

(126) «... мой выбор- это выбор Лютиэнь, как она выбрала, так и я – сладость и горечь»

(127) См. прим. 18.

## Сокращения

LotR – The Lord of the Rings

TTT – The Two Towers

TRotK – The Return of the King

## Источники

An Anglo-Saxon dictionary, based on the manuscript collections of the late Joseph Bosworth; edited and enlarged by T. Northcote Toller. – URL: [http://www.ling.upenn.edu/~kurisuto/germanic/oe\\_bosworthtoller\\_about.html](http://www.ling.upenn.edu/~kurisuto/germanic/oe_bosworthtoller_about.html).

*Beowulf* (*Verse Indeterminate Saxon*) – URL: [http://www.sacred-texts.com/neu/ascp/a04\\_01.htm](http://www.sacred-texts.com/neu/ascp/a04_01.htm)

Cotton MS Vitellius A XV, ff 94r –209v. – URL: [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Cotton\\_MS\\_vitellius\\_a\\_xv](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Cotton_MS_vitellius_a_xv)

*Judith* (*Verse Indeterminate Saxon*) – URL: <http://faculty.virginia.edu/OldEnglish/aspr/a4.2.html>

*The Letters of J.R.R. Tolkien* / A selection edited by Humphrey Carpenter, with the assistance of Christopher Tolkien. – London: George Allen & Unwin (электронный текст)

Regia Anglorum: Members Handbook – Saxon / Version 1. 2007 – URL: <https://regia.org/members/handbook/2007%20saxon.pdf>

Tolkien, J.R.R. *The Hobbit* (электронный текст).

Tolkien, J.R.R. *The Lord of the Rings* (электронный текст).

Tolkien, J.R.R. *The People of Middle Earth* (The History of Middle Earth. Series 12) (электронный текст).

Tolkien, J.R.R. *The Treason of Isengard* (The History of Middle Earth. Series 07) (электронный текст).

Tolkien, J.R.R. *The War of the Ring* (The History of Middle Earth. Series 08) (электронный текст).

Толкин Дж.Р.Р. *Ofermod* (электронный текст)

Толкин Дж.Р.Р. Легенда о Сигурде и Гудрун / пер. С. Лихачевой под ред. М. Артамоновой. – М.: АСТ, Астрель, 2011.

Толкин Дж.Р.Р. О переводе «Беовульфа» / Пер. М. Артамоновой // Толкин Дж. Р. Р. Чудовища и критики и другие статьи: Филологическое наследие, том I. – М.: Elsewhere, 2006. – С. 49–71.

## Литература

Anderson, D. A. “An industrious little devil: E. V. Gordon as friend and collaborator with Tolkien” // *Tolkien the Medievalist*: Edited by Jane Chance. – Routledge, 2003, p. 15-25.

Bratman, D. “The Year’s Work in Tolkien Studies 2007” // *Tolkien Studies*: Volume 7, 2010, p. 347-378.

Bratman, D. and M. DeTardo “The Year’s Work in Tolkien Studies 2008” // *Tolkien Studies*: Volume 8, 2011, p. 243-296.

Clement, R. W. *Codicological Consideration in the Beowulf Manuscript* (электронный англ. текст).

Cooper, T.-A. *Judith in Late Anglo-Saxon England* (2010). – URL: <http://books.openedition.org/obp/999>

Donovan, L. A. “The valkyrie reflex in J. R. R. Tolkien’s *The Lord of the Rings*: Galadriel, Shelob, Éowyn, and Arwen” // *Tolkien the Medievalist*: Edited by Jane Chance. – Routledge, 2003, p. 106-132.

Guenther, K. *The Old English Judith: Can a Woman be a Hero?* (2002). – URL: <http://www.york.ac.uk/teaching/history/pjpg/Judith.pdf>

Honegger, T. “The Rohirrim: ‘Anglo-Saxons on Horseback’? An inquiry into Tolkien’s use of

sources" / *Tolkien and the Study of His Sources: Critical Essays*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland, 2011.

Lacy, P. de. *Aspects of Christianization and cultural adaptation in the Old English Judith* (1996). – URL: <http://www.pauldelacy.net/webpage/docs/delacy-1996-christianisation%20in%20judith.pdf>

Lee, S. D. "J.R.R. Tolkien and *The Wanderer*: From Edition to Application" // *Tolkien Studies*: Volume 6, 2009, p. 73-97.

Libran-Moreno, M. "Greek and Latin Amatory Motifs in *Éowyn's* Portrayal" // *Tolkien Studies*: Volume 4, 2007, p. 189-211.

Missuno, F. "*Shadow*" and *Paradoxes of Darkness in Old English and Old Norse Poetic Language*. – URL: [http://etheses.whiterose.ac.uk/3158/1/Shadow\\_-\\_PhD\\_thesis\\_-\\_FM\\_-\\_2012.pdf](http://etheses.whiterose.ac.uk/3158/1/Shadow_-_PhD_thesis_-_FM_-_2012.pdf)

Neville, J. *Monsters and Criminals: Defining Humanity in Old English Poetry* (2001) – URL: [https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/monsters-and-criminals-defining-humanity-in-old-english-poetry\(5187c4cd-645b-4577-86d8-905da0b94a42\).html](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/monsters-and-criminals-defining-humanity-in-old-english-poetry(5187c4cd-645b-4577-86d8-905da0b94a42).html)

Shaughnessy, E. *Judith's Necessary Androgyny: Representations of Gender in the Old English Judith* (2012) – URL: <http://journals.english.ucsb.edu/index.php/Emergence/article/view/26/90>

Tinkler, J. "Old English in Rohan" // *Tolkien and the Critics*: ed. N.D. Isaacs and R.A. Zimbardo, 1968, p. 168.

Webb, J. D. "*Mid Ræde ond Mid Rihte Geleafan*": *Leadership in the Old English Judith* (2012) – URL: <https://aran.library.nuigalway.ie/xmlui/handle/10379/3051>.

Бузина Т.В. Самообожение в европейской культуре. – СПб: «Дмитрий Буланин», 2011.

Шиппи Т. А. Дорога в Средьземелье. – СПб.: Лимбус Пресс, 2003.





Дмитрий Годкин (Арторон),  
Михаил Минц (Амдир)

## ГЕОГРАФИЯ ЮГА И ВОСТОКА СРЕДИЗЕМЬЯ

*Данная работа была зачитана как доклад  
на Малом Толкиновском семинаре 23 апреля 2016 года  
и позднее отредактирована.*

*Авторы статьи благодарят Юлию Понедельник и Анну Веникову  
за постановку проблемы на Весконе-2016, а также  
Сергея Белякова за важные уточнения по тексту статьи.*

Главным мотивом, побудившим нас проделать этот труд, стало простое человеческое любопытство. Немало толкинистов и до нас задавались вопросом: «Что находится там, за обрезами карты – на Юге и Востоке Средиземья?»

Ответить на этот вопрос попыталась Карен Винн Фонстад – автор широко известного атласа. Ее ответ разочаровывает по одной простой причине: Арда из атласа Фонстад – неправдоподобно мала (см. карту 1).



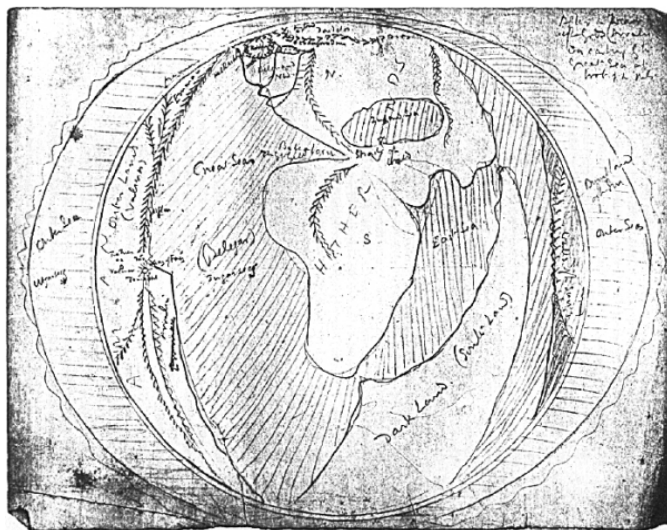
Карта 1. Карта Средиземья в Первую эпоху из атласа К. В. Фонстад

У карты есть масштаб. Если измерить расстояние от полюса до экватора, получим 5 тысяч километров, то есть вдвое меньше, чем на Земле. А значит (по атласу Фонстад) Арда оказывается планетой размером с Марс. Но это грубо противоречит Толкину! Известно, что наш автор отождествлял Арду с Землей.

Можно на это возразить: на карте изображена Первая эпоха, когда (по изданному «Сильмариллиону») Арда была еще плоской.

Однако в тот момент, когда Земля свернулась в шар, Илуватар создал новые земли лишь к востоку и западу от Средиземья («Америка»). Трудно себе представить, будто бы Эру в то же время сотворил нечто и на юге, увеличив вдвое расстояние от полюса до полюса (что сильно изменило бы географическую широту всех северных земель, отодвинув их к полярному кругу). Нет! Расстояние между полюсами во все эпохи должно быть одинаковым и совпадать с таким расстоянием на Земле. На карте Фонстад оно не совпадает.

Трудно сказать, что подвигло доктора географии на такую очевидную нелепость. Кажется, Фонстад слишком буквально воспроизводила толкиновский набросок к «Амбарканте». Слишком буквально следовала букве.



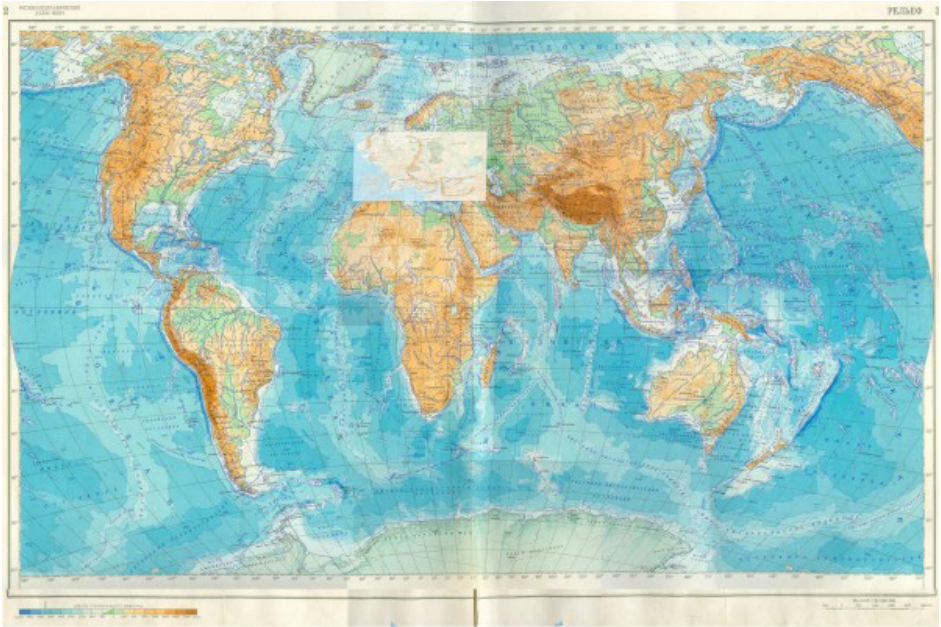
**Карта 2.** Схема V к «Амбарканте»

Обратимся к оригинальному рисунку Толкина (карта 2). Кристофер Толкин справедливо написал, что это «крайне небрежный черновой набросок, который нельзя толковать буквально». К сожалению, лучших карт не существует.

Мы попытаемся создать такую карту и решить задачу, с которой Фонстад не справилась (хотя в других отношениях ее атлас достоин самой высокой оценки).

Первой из наших аксиом станет землеразмерность Арды. Вторая аксиома – ее умеренное землеподобие. Форма и размеры Средиземья должны примерно соответствовать Старому Свету. Подробности не должны совпадать.

Чтобы представить настоящий масштаб толкиновского Запада, посмотрим на карту 3. Таков истинный масштаб знаменитой карты к «Властелину Колец» на фоне физической карты мира. Можно увидеть, как мал «Запад Средиземья» и как много неизвестных стран должно лежать за его пределами.



**Карта 3.** Средиземье на карте мира

Можно ли каким-то образом заполнить это огромное белое пятно?

Чтобы выполнить эту задачу, нам пришлось:

разобраться в двух набросках-картах к «Амбарканте» (без космологии, Амана и Белегаэра);

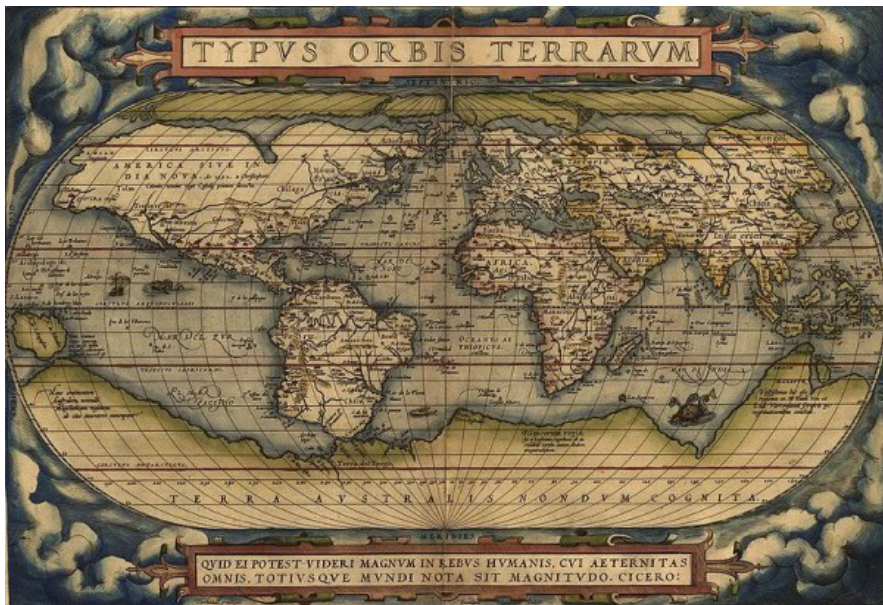
скорректировать пропорции последней из двух карт таким образом, чтобы карта сделалась землеразмерной;

скорректировать и дополнить данные «Амбарканты» согласно позднейшим текстам;

создать итоговую карту, призвав на помощь фантазию – однако в важнейших моментах руководствоваться не воображением, но текстами и логикой;

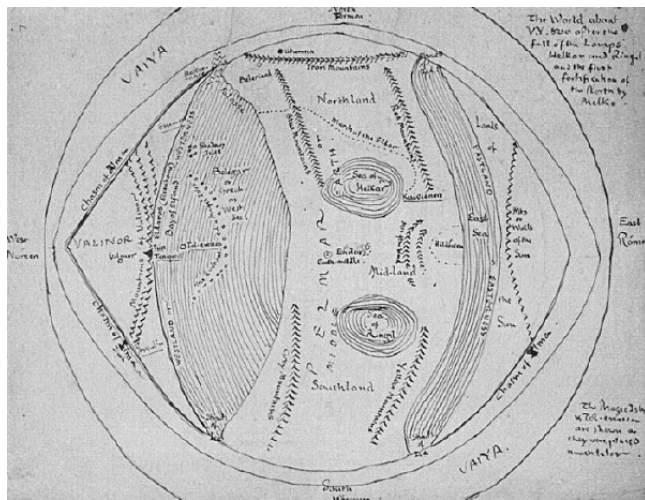
с некоторой осторожностью обращаться и к естественнонаучным данным, а также к историческим картам.

Последний момент придется пояснить. На рисунке 4 приведена знаменитая карта Абрахама Ортелия, на которой отразились ренессансные представления о «Великой Южной Земле». Но «Южная земля» (очень похожая!) есть и у Толкина в наброске к «Амбарканте». Профессор вдохновлялся не только современными, но и старинными картами.



**Карта 4.** Карта мира Абрахама Ортелиа

«Амбарканта» создавалась во второй половине 30-х годов (в этом труде упоминается о Нуменоре) и повлияла на некоторые пассажи «Квенты Сильмариллион». Нельзя, однако, забывать, что этот текст – относительно ранний.



**Карта 5.** Схема IV к «Амбарканте»

Рассмотрим два последних наброска к «Амбарканте» – четвертый (карта 5) и пятый (карта 2). По «Амбарканте», Южная Земля и Средиземье прежде были единым суперконтин-

нендом. После свержения Столпов появилось два внутренних моря – Хелькар (Sea of Helkar) и Рингиль (Sea of Ringil) – и три части суши: Северные Земли, Northland (к северу от Хелькара), Средние Земли, Mid-land (между морями) и Южные Земли, South-land (к югу от Рингиля). Валар отодвинули материк на восток, и Средиземье согнулось в дугу. Из-за движения материка возникло четыре горных хребта ближе к его краям: Голубые горы (Blue Mountains) на северо-западе, Красные (Red Mountains) на северо-востоке, Серые (Grey Mountains) на юго-западе и Желтые (Yellow Mountains) на юго-востоке. В восточной экваториальной области показаны еще и «Горы Ветра» (Mountains of the Wind).

Поименованы также Железные горы (Iron Mountains), Утумна (Utumna), Белерианд (Beleriand), Фалассэ (Falasse), Хелькараксэ (Helkarakse) и аналогичные проливы в других частях мира, показан Куивизнен (Kuiviénen) и маршрут Великого похода (March of the Elves).

Концепция горообразования в связи с движением материков перекликается с современной теорией тектоники плит (хотя подробности не сходятся). Эта научная теория появилась еще в начале XX века, однако вплоть до 60-х годов считалась «геологической ересью». Мог ли знать Толкин о гениальной догадке Вегенера? Неясно.

Надо сказать, что симметричность и схематизм данной карты несколько подрывает наше к ней доверие, ибо противоречат более авторитетному, позднему тексту. По «Айнулиндале», симметрия земель была нарушена задолго до штурма Утумно и даже, вероятно, до свержения Столпов.

Условность карты-схемы подчеркивает появление на ней Хильдориэна. По «Амбарканте», единый суперконтинент был разделен еще до пробуждения людей. А здесь, на карте, все синхронно.

Хильдориэн – в полном согласии с ранними текстами – показан в экваториальной области, у Восточного моря. Судя по карте, это целая страна, сопоставимая с Белериандом по размеру.

Самый загадочный объект на карте – Эндон (Endon). Он упоминается и в поздних текстах, вплоть до «Преображенных мифов» (MR:72, 377), и выступает как центральная область или даже центральная точка (point) Средиземья. Обратимся снова к схеме V из «Амбарканти» (карта 2).

Оромэ счал через Эндон, затем повернул на север, к внутреннему морю Хелькар – и нашел недалеко от моря эльфов. Таким образом, Эндон должен лежать к югу от Хелькара и не слишком от него далеко. Если бы Хелькар, например, лежал на месте Каспия, то «Центр Средиземья» нам бы пришлось поместить на Ближнем Востоке (где рисовали центр мира средневековые географы), но никак не в экваториальной Африке.

Сомнительно, что кто-либо из эльдар в Эндоне бывал, но Оромэ об этом месте знал и мог о нем рассказать эльфам. Почему для валы так важна эта загадочная «точка»?

Мы можем выдвинуть гипотезу. В центральной части мира, на великом озере, лежал когда-то остров Алмарен, где находились первые жилища валар. Как бы ни изменилось это место, валар должны его узнать и объявить центральной точкой Средиземья.

Кстати, что сделалось с Великим Озером, когда обрушились Светильни? Обратим внимание на форму и размер моря Рингиля. Оно занимает и южные, и экваториальные области мира. Мы можем заключить, что озеро (или хотя бы его часть) никуда не исчезало, но слилось с водоемом на месте южного столпа.

В этом случае остров Алмарен мог превратиться в полуостров на берегу южного моря. Лучше всего на эту роль подходит полуостров, подозрительно похожий на Аравию.

На этой карте Средиземья некоторые объекты имеет яркое сходство с земной географией. Здесь можно отыскать не только Аравийский полуостров, но даже Красное море, Персидский залив, «африканский» контур Харата, а полуостров на востоке похож одновременно и на Индию, и на Индокитай.

На месте мифической Южной Земли с карт ренессансного периода лежат в земной реальности и Антарктида, и Австралия, и Новая Гвинея. Мы видим в «Амбарканте» два названия таинственного материка: и Темная, и Южная Земля (Dark Land, Southland). Что означает первое имя? По «Акаллабэт», корабли нуменорцев ходили «от северной тьмы до южного жара и дальше на юг, в нижнюю тьму» – наверное, речь идет об антарктической полярной ночи.

О Земле Солнца (Land of the Sun), по «Амбарканте», «известно немного». Вдоль берега тянулись Стены Солнца (Walls of the Sun) – это цепь гор, похожих на Пелори, но немного ниже. В горах имелись Врата Утра, откуда восходило солнце. Врата Утра наблюдали мореплаватели-нуменорцы. Легенда на карте гласит: «Выжженная Земля Солнца» (Burnt Land of the Sun). Вероятно, отдыхающее Солнце превращало область к востоку от гор в пустыню. Едва ли в этом «антивалиноре» было что-то интересное.

Вернемся к Средиземью. На карте появилась новая деталь – горная цепь в Харате. Кристофер Толкин объясняет в комментарии, что это Серые горы, и удивляется, как они оказались к северу от экватора, когда должны быть – к югу. Впрочем, никто не доказал, что это именно Серые горы. Ведь Средиземье велико, горных хребтов на суперконтиненте не четыре и не пять. Мы полагаем, что Харатские горы нужно трактовать как продолжение «Голубых гор» с прежней карты-схемы. Эта огромная горная система должна включать и собственно Голубые, и Белые горы.

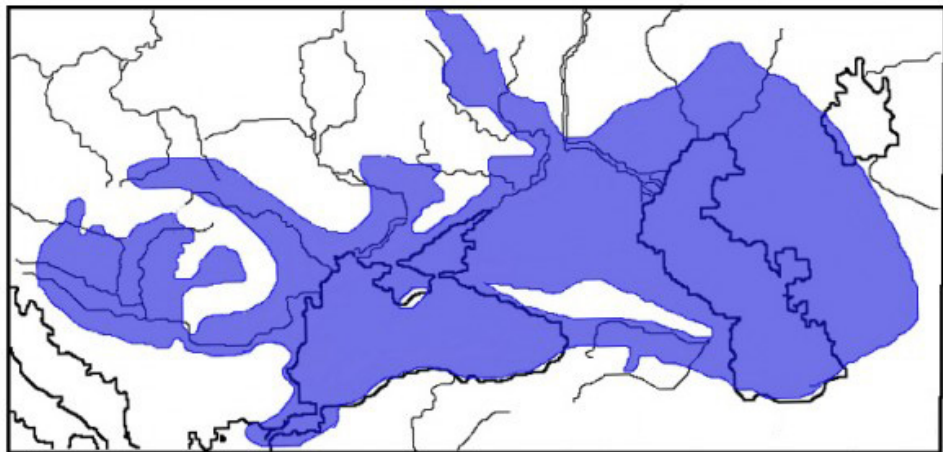
По «Амбарканте», в Первую эпоху Белые горы были продолжением Голубых. Позднее Толкин, скорее всего, отказался от этой концепции, но для 30-х годов она была актуальна и отразилась в географическом пассаже «Квенты Сильмариллион» (QS:108). Кроме того, согласно тому же пассажи, море Хелькар подходило очень близко к южному заливу Белегаэра, так что их разъединяла только «гористая перемычка, по которой можно было проникнуть в обширные области на Юге Средиземья».

На карте к «Амбарканте» эта «перемычка» называется «Тесниной мира» (Straits of the World) и соответствует району Минас-Тирита и Мордорских гор. Мордорское плато залито водами Хелькара. Мордорские горы не показаны, но из этого еще не следует, как полагала Фонстад, что в Первую эпоху гор Мордора не существовало. Туманные горы ведь тоже не обозначены в этом «беглом наброске».

Хелькар раскинулся от Мордора до Орокрани – но, на наш взгляд, с поздними текстами такая протяженность плохо согласуется. Ведь в парадигме «Амбарканти» море Рун нельзя не трактовать как уцелевшую часть высохшего Хелькара. Однако же, по поздним текстам, море Рун и в Первую эпоху было отдельным водоемом, на берегах которого остановились предки эдайн (PM:373), а еще раньше – эльфы Великого похода (PM:387).

Но если Рун и Хелькар в поздних текстах – разные моря, то Хелькар не мог быть таким огромным, как показано на карте к «Амбарканте».

В таком случае мы получаем поразительную диспропорцию между парой морей на месте двух Столпов: сравните габариты Каспия с Индийским океаном.



**Карта 6.** Сарматское море

Но есть еще один любопытный момент! Хелькар на карте к «Амбарканте» имеет поразительное сходство с историческим Сарматским морем (карта 6). Около 7-9 миллионов лет назад оно раскинулось от Центральной Азии до Адриатики. Его остатки – это Черное, Каспийское, Азовское море, а также Венгерская равнина с озером Балатон. Толкин мог знать об этом водоеме: морские отложения на месте Сарматского моря изучали с конца XIX века.

По нашему предположению, на карте к «Амбарканте» могла отразиться доисторическая ситуация. Позднее Палеохелькар, как и Сарматское море, мог частично пересохнуть. На его месте, как и на Земле, могло остаться несколько водоемов. На крайнем западе – Нурнен и Рун, а на Востоке – собственно Хелькар, близ Куивизнен.

Теперь настало время обратиться к нашей карте с реконструкцией Востока и Юга Средиземья – по состоянию на начало Третьей эпохи.

Главная проблема, с которой нам пришлось столкнуться, заключалась в том, что корректно привязать известную нам карту Западных земель Средиземья к карте Земли оказалось не так просто. Мы знаем лишь, что Хоббитон находился примерно на широте Оксфорда, а Минас-Тирит – на широте Флоренции; для точной привязки этого недостаточно. Кроме того, как отмечала еще Фонстад, карта Западных земель составлена фактически как карта плоского мира. На ней отсутствует координатная сетка, однако имеется указатель на север (как если бы север находился просто наверху, без каких-либо уточнений) и не искажены расстояния, что невозможно ни в какой картографической проекции. Вряд ли эти обстоятельства стоит рассматривать как непреодолимые: в конце концов, Толкину важно было создать карту в определенной стилистике, в рамках которой такие детали, как картографическая проекция и координатная сетка, просто недопустимы. Но даже с учетом этой оговорки для того, чтобы совместить карты Средиземья и Европы сколько-нибудь правдоподобно, требуются нетривиальные расчеты. Для их выполнения нужно писать собственную компьютерную программу, поскольку существующие геоинформационные системы не предоставляют подобных возможностей. На данный момент наиболее корректным, видимо, является расчет Брэндона Родса (карта 7) [<http://rhodesmill.org/brandon/2009/google-earth-and-middle-earth/>]. Но и его метод расчетов вызывает сомнения, поскольку в этом случае северная часть Средиземья по сравнению с оригинальной картой получается несколько растянутой.



**Карта 7.** Средиземье и Западная Европа по расчетам Б. Родса

В то же время наша задача облегчается тем, что нас интересуют прежде всего Восток и Юг Средиземья, для которых нет точных карт, так что обсуждать их географию можно заведомо лишь в самом общем приближении. Поэтому для решения своей задачи мы посчитали достаточным просто наложить карту Западных земель на карту мира, немного скорректировав ее пропорции с учетом расчетов Родса, а затем начертить контуры остальной части Средиземья в обычном графическом редакторе. За основу мы взяли карту мира в поликонической проекции, главным образом из-за того, что Старый Свет на ней располагается в центре, так что контуры Европы, Азии и Африки подвергаются лишь минимальному искажению. Результаты наложения показаны на карте 3.

За основу нашей собственной карты Востока и Юга мы взяли схему V из «Амбарканты», благо Харад на ней по своим очертаниям напоминает Африку, что облегчает привязку. Если на карту мира наложить эту схему, «растянув» ее до нужных размеров, но при этом сохранить Западные земли в правильном масштабе, получим изображение, показанное на карте 8.



**Карта 8.** Схема V из «Амбарканы», наложенная на карту мира

Мы ни минуты не фантазировали, лишь действовали по установленному алгоритму.

Два «красных рукава» – это объекты со спорным статусом: заливы, которые Толкин очень нечетко набросал на карте к «Амбарканте». Эти объекты имеют поразительное сходство с Красным морем и Персидским заливом.

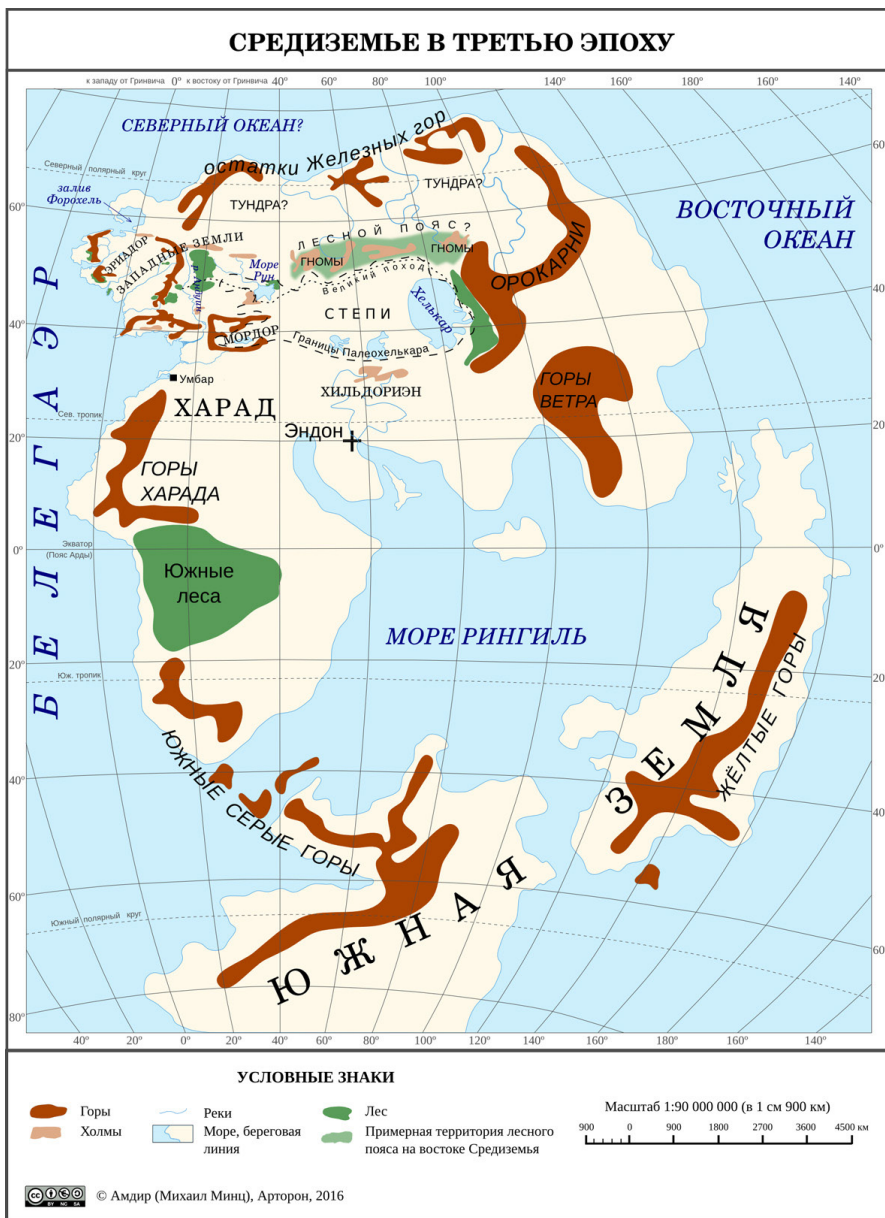
В дальнейшем эту карту-схему, полученную механическим путем, нам пришлось обработать творчески (карта 9).



**Карта 9.** Реконструированная карта Средиземья на фоне карты мира

Самое важное и неизбежное исправление было таким: мы «затопили» северо-западную часть Харада, чтобы привести эту область в соответствие с картой к «Властелину Колец». Этот регион мог быть затоплен в конце Первой эпохи, когда погиб Белерианд.

Теперь, если убрать карту мира и добавить рамку с координатной сеткой, получится финальная карта Средиземья в начале Третьей эпохи (карта 10). Поговорим о ней поподробнее.



Карта 10. Средиземье в Третью эпоху

Мы видим четыре горных системы «Амбарканти» – Голубые, Желтые, Красные горы (или Орокарни) и Южные Серые горы (не смешивать с «северными» Серыми горами, которые известны из «Хоббита» и «Властелина Колец»). Голубые горы кажутся самыми маленькими, так как огромная их часть была разрушена в конце Первой эпохи. Красные горы мы расположили таким образом, чтобы они с одной стороны были близки к океану, с другой – к Куивизнену, который сложно перенести слишком далеко на восток.

Горы Ветра показаны согласно «Амбарканте»: лишь эта горная система была изображена в виде нескольких параллельных хребтов. Мы решили, что это исключительно широкое нагорье, по площади сопоставимое с Тибетом.

Подобно паре северных горных систем, южные системы тоже должны располагаться в высоких широтах. Желтые горы примерно соответствуют Большому Водораздельному хребту в Австралии. Положение Южных Серых гор не до конца понятно: в этих широтах должен быть пролив между Южной (или Темной) Землей и крайним югом Средиземья. Мы изобразили эти горы на обеих материках. В таком случае в проливе между континентами могут появиться гористые острова.

На нашей карте Южная Земля распалась на две части. Такой пролив – плод нашего воображения. Фантазия, однако, не вполне беспочвенна: известно, что гибель Нуменора сопровождалась большими разрушениями и в остальном мире. Нам представляется, с течением эпох мир должен становиться все более землеподобным. Поэтому логично было разделить «Австралию» и «Антарктиду» морским проливом и приурочить его возникновение к событиям «Акаллабэт».

Мы также показали экваториальный лес в центральной части Харада: во «Властелине Колец» упоминаются «обезьяны в темных лесах юга», “apes in the dark forests of the South”, (LotR, 2, III, ch. 7). В прибрежной части Харада есть горы, обозначенные на одной из карт к «Амбарканте». Однако о других объектах мы не знаем ничего.

Можно привести лишь несколько общих соображений. Если на Земле север Африки – это пустыня Сахара, а юг – отдельный «мир», безнадежно отстающий от Евразии, то в Средиземье роль Харада нам кажется гораздо более серьезной. Юг, вероятно, не уступает Востоку ни по природным ресурсам, ни по уровню развития цивилизации. Ближний Харад – благодатная и густонаселенная земля, ее «густое население» причиняло людям Гондора много неприятностей. И если Африку колониальные державы поделили в самую последнюю очередь, то Юг Средиземья быстро стал главным объектом нуменорской экспансии и разграбления.

В морях между материками могут и должны присутствовать острова, которых мы не изобразили.

Больше сведений можно собрать о Востоке Средиземья. Оговоримся еще раз, что детали нашей карты – это плод воображения, однако все ее существенные элементы прямо или косвенно следуют из текстов Толкина.

Дно пересохшего «Палеохелькара» должно было стать огромной низменностью. Судя по своему географическому положению, эта равнина совпадает с поясом степей, откуда двигались на Запад кочевники-вастаки. Раньше по этим же равнинам, вероятно, шли на Запад и эльдар, и эдайн.

Здесь остается несколько реликтовых озер-морей. Самое крупное и самое восточное из них – собственно Хелькар, главный из остатков «Палеохелькара». Воды Пробуждения находились у его восточных берегов, однако в поздние эпохи Куивизнена уже не существовало. Восточней Хелькара, в предгорьях Орокарни – область «Дикого Леса» (Wild Wood), эти леса упоминаются во «Властелине Колец» (LotR, 2, III, ch. 3). Судя по «Амбарканте», Орокарни должны находиться ближе к Восточному океану, чем к Западному.

До Океана, впрочем, далеко, ибо крепость Утумно (которая, видимо, занимала центральное положение между восточным и западным океанами) лежала скорее к северу от Куивизнена, чем к западу – во время Войны Могуществ эльфы именно на севере видят зарево

(Silm). Исходя из всех этих соображений, мы помещаем Хелькар с Куивизнен приблизительно на долготу Алтая. По широте эти места, судя по картам к «Амбарканте», несколько южнее.

Известно, что до переправы через Андуин эльфы не видели реки сопоставимого масштаба. Горных хребтов вроде Туманных гор им тоже не случилось переходить. Андуин – не такая уж великая река, в среднем ее течении Леголас мог послать стрелу с одного берега на другой. По длине Андуин сопоставим с Дунаем. Это значит, что на пути через равнины серьезных рек вроде Волги и Днепра эльфы не встретили. Потому следует предположить, что сразу к северу от низин «Палеохелькара» лежит водораздел. Он может оказаться продолжением пояса Северных Серых гор и Железных холмов и должен, вероятно, лежать уже в лесном поясе, севернее степей.

О том, что в этой области действительно есть горные системы, говорит география гномьих народов. Как нам известно, гномы пробудились в четырех разных регионах: север Голубых гор, гора Гундабад и два восточных региона, неизвестных для эльдар и западных людей (PM:301). Где гномы, там и горы! Два гномьих региона лежали далеко и друг от друга, и от западных земель. Но, несмотря на расстояния, все гномы поддерживали связь. Если бы гномы обитали к югу от степей, то эту связь, скорее всего, прервали бы вастаки-дикари, захватившие степи. И на степных равнинах гномам делать нечего. Поэтому их земли нужно локализовать к северу от степного пояса. Однако слишком далеко на севере, в поясе тундры, гномам тоже сложно постоянно обитать: холод они переживут, а как решат проблему продовольствия?

Реки на севере Средиземья должны (из-за водораздела) течь с юга, как в Сибири. Они впадают в океан, если предположить, что в Арде есть аналог Северного Ледовитого океана. Если же суша простирается до полюса, на крайнем севере должны быть ледники, к югу от них – приледниковые озера (как на Земле в ледниковый период). Туда-то и могли впадать реки.

Третий и, на наш взгляд, наименее вероятный вариант – наличие одной «суперреки», длиннее Нила, полноводнее, чем Амазонка. Эта река могла бы течь с запада на восток через всю Ардийскую «Сибирь» и впадать в восточное море. Если бы этот поток тек на Запад, в Фородайт, он бы, наверное, попал на карты, и Андуин утратил бы звание «Великой реки».

Нам кажется наиболее вероятной первая из трех версий: несколько крупных рек впадают в северный океан.

На крайнем севере, у моря или вечных льдов, должны находиться остатки Железных гор, сильно разрушенных после Войны Могуществ. Мы их изображаем как разорванную цепь.

А что может быть к югу от Хелькара и великих равнин? Существование больших горных цепей здесь также маловероятно. Что может привести к такому выводу? Климатология. В Зеленолесье росли буки (Hobbit): климат к востоку от Туманных гор не был резко-континентальным. Откуда в этих землях влага и дожди? На Западе – Туманные и Голубые горы. На севере – Серые горы и, вероятно, остатки Железных. И, в любом случае, едва ли ветер Арктики мог сильно смягчить климат. Строго на восток – чудовищные континентальные массы и хребет Орокарни. Единственно возможное, на наш взгляд, направление – с юго-востока и юга. Влага и жизнь в центральные районы Средиземья должны приносить мощные ветры из южного океана. А значит, на пути этих ветров нет крупной горной цепи. Иначе Рованион и Рун превратились бы в пустыни (внутреннее море Рун невелико и погоды не сделает). Однако небольшие горные системы могли существовать и здесь.

Теперь мы перейдем к последнему вопросу – о Хильдориэне (место пробуждения людей). Как мы могли его локализовать?

Во второй заметке к «потоплению Анадунэ» ('The theory of this version', 'Sketch II') Толкин пишет:

*Men 'awoke' first in the midst of the Great Middle Earth (Europe and Asia), and Asia was first thinly inhabited, before the Dark Ages of great cold. Even before that time Men had spread westward (and eastward) as far as the shores of the Sea. (SD:398)*

Итак, речь идет о какой-то области примерно в центре Средиземья, далекой и от

Западного, и от Восточного моря.

Опубликованные фрагменты первой заметки ('Sketch I') помогают уточнить место. Здесь было сказано:

*The Great Central Land, Europe and Asia, was first inhabited. Men awoke in Mesopotamia. Their fates as they spread were very various. (SD:410)*

Итак, согласно этой заметке, место пробуждения людей – Месопотамия, то есть Междуречье (область между двумя крупными реками). Можно ли сопоставить этот регион с нашей Месопотамией? Вероятно, да.

Как мы уже показали, на исходной карте к «Амбарканте» хорошо видно и «Красное море», и «Персидский залив».

Территория к северу от «Персидского залива» действительно удалена почти на равное расстояние от Восточного и Западного океана (что соответствует 'Sketch II') и недалеко от загадочного Эндона. Эта область хорошо соответствует другому указанию (WJ:173): Хильдориэн лежал в центральных областях Средиземья, «за внутренним морем», в землях, эльфам неизвестных.

Чтобы изобразить «Междуречье», нам нужны «Тигр» и «Евфрат»: крупные реки, текущие с севера на юг. В этих широтах крупные реки должны иметь исток в какой-то горной области («Армянское нагорье»). Однако эта горная система не должна быть слишком велика (иначе климат в Рованионе стал бы резко-континентальным). Кроме того, географические объекты Арды должны быть не слишком похожи на Землю, и нам пришлось немного изменить направление рек.

«Месопотамия» должна быть довольно обширной страной. Можно ли уточнить положение Хильдориэна? Предполагаем, что Хильдориэн лежит на крайнем севере Междуречья, в предгорьях, недалеко от истока двух рек.

Во-первых, нам нельзя сбрасывать со счетов библейские аллюзии: по Книге Бытия, из Эдема вытекали четыре великих реки, и две из них – Тигр и Евфрат (мы помним, что и в Хильдориэне состоялось грехопадение людей). Во-вторых, горная область с большей вероятностью, чем равнина, может стать «неведомой землей» для эльфов. В-третьих, в единственном фрагменте, где ландшафт Хильдориэна описан («Книга утраченных сказаний») речь идет о горной долине.

Иными словами, для младших детей история начинается не в «Шумере», а в «Урарту».

## Список сокращений

LotR – The Lord of the Rings  
 MR – Morgoth's Ring  
 PM – Peoples of Middle-Earth  
 QS – Quenta Silmarillion  
 SD – Sauron Defeated  
 WJ – War of Jewels

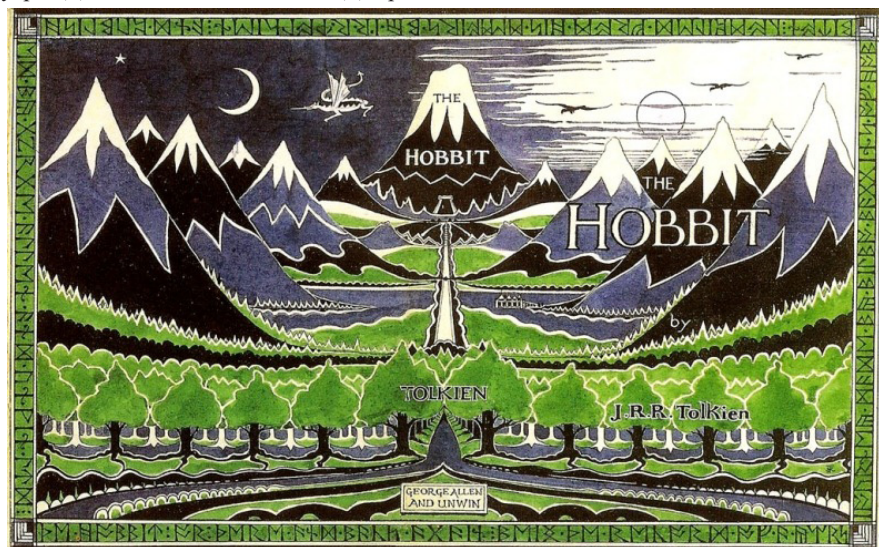




Майкл Орган

**Японизм Толкина:  
гравюры, драконы и Великая волна**  
опубликовано в: *Tolkien Studies*, #10, 2013, pp. 105 – 122  
перевод М. Семенухиной

Оригинальное издание «Хоббита» 1937 года (George Allen&Unwin) включает иллюстрации Дж.Р.Р. Толкина, а также суперобложку его работы. Последняя представляет собой стилизованную графическую композицию в стиле модерн, на которой изображен не вполне симметричный средиземский пейзаж (слева – ночь, справа – день), с возвышающейся в отдалении по центру Одинокой Горой в окружении Туманных гор, с их крутыми склонами и снежными шапками, и с густыми непроходимыми лесами Сумеречья на переднем плане. Картину дополняют полумесяц, солнце, дракон, орлы, озерная деревня, а также похожая на лезвие рапиры тропа, – прямой путь – ведущая к омраченной мегалитической трапециевидной двери у подножия горы (1). Руническая надпись, образующая рамку, гласит: «Хоббит, или Туда и Обратно, отчет о годовом путешествии, проделанном Бильбо Бэггинсом; составлено из его мемуаров Дж.Р.Р. Толкином и издано Джорджем Алленом и Анвином».

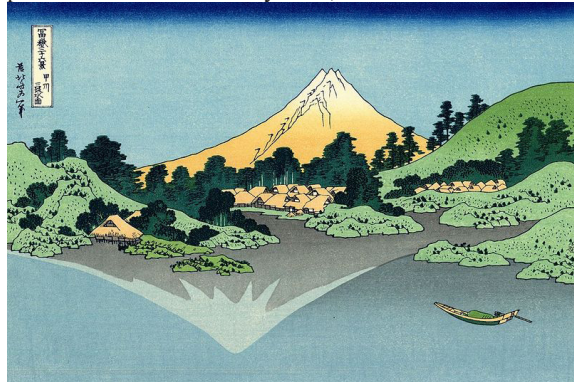


Эта суперобложка, замечательная своей композицией, гармоничным сочетанием цветов и символической насыщенностью, считается классикой графического дизайна в стиле модерн. С ней продолжают печататься и издания «Хоббита» (как в твердом, так и в мягком переплете), вышедшие в издательстве HarperCollins, преемнике George Allen&Unwin (Collier). Статус этого произведения искусства таков, что чистовой набросок Толкина, часть Толкиновского Собрания Бодлеанской библиотеки Оксфорда (MS. Tolkien drawings 32), стал экспонатом выставки «Сокровища великих библиотек мира» (*Treasures of the World's Great Libraries*), организованной в 2002 г. Австралийской Национальной библиотекой. Хотя при глубоком изучении суперобложки раскрывается процесс ее создания, – существует ранний набросок – нам нужно заглянуть за пределы традиционного биографического и литературного исследования и рассмотреть источники художественного влияния. Например, плоская перспектива, простой рисунок и цвета, используемые Толкином (синий, зеленый и черный), наводят на мысли о японских гравюрах на дереве «укиё-э» школы Утагава, что более всего заметно по работам Кацусики Хокусая (1760 – 1849) и Утагавы Хиросигэ (1797 – 1858). Имел ли Толкин представление об этих гравюрах, а также о японском изобразительном и декоративно-прикладном искусстве и мифологии? Создал ли он, как и многие художники своего времени, собственную форму японизма как манифестацию – сознательную или бессознательную – такого влияния? (2)

Обычно Толкина не относят к японофилам, и в его пространной опубликованной переписке наблюдается только одна отсылка к этой стране. В письме, написанном в последние месяцы Второй мировой войны, он кратко отмечает, что после сбрасывания атомных бомб на Хиросиму и Нагасаки Япония неминуемо сдастся (*Letters*, p. 116). В жизни Толкина есть и непрямая связь с Японией, так как в начале 1914 года, будучи студентом последнего курса Оксфордского университета, он купил японские гравюры на дереве для своих комнат в Эксетер-колледже (Carpenter, p. 69). Немногочисленность рассказов очевидцев и прямых упоминаний Японии у Толкина может подразумевать недостаток у него знаний или интереса в этой области. И все же отдельные детали в его рисунках предполагают обратное, и удачным примером является суперобложка к «Хоббиту».

## Средиземье и гора Фудзи

Между 1641 и 1854 годами, в период изоляции Японии от внешнего мира, в ней



развился особый вид искусства, основанный на оттиках с деревянных досок. Эти маленькие, недолговечные изображения на рисовой бумаге были весьма разными по цветовой гамме, рисунку и сюжету, в то время как их производство требовало немалого мастерства как в вырезании деревянных печатных форм, так и в наложении красочного слоя. На гравюрах обычно изображались живописные уголки Японии, сценки из жизни обитателей

крупных населенных пунктов – таких, как Эдо (Токио) – или «веселого квартала» Ёсивара, портреты знаменитых актеров театра Кабуки, ботанические и другие научные этюды, а также мифологические сюжеты, – призраки, демоны и драконы – причем последняя группа отражала богатство японского фольклора и устной литературы (Hunter, Piggot). Возможно, Толкина к таким работам привлек интерес, питаемый им к драконам с раннего детства (Evans, p. 22; Hargrove). Искусство гравюры укиё-э процветало во время изоляции Японии от остального мира, когда художники, граверы и издатели совместно производили вечно изменчивую массу оттисков и настенных свитков для украшения жилых и общественных зданий и «веселых кварталов». Оттиски с деревянных досок также использовались в книгах («манга») для иллюстрации текста и в качестве прообразов современных комиксов и графических романов (Harris, p. 10 – 31).

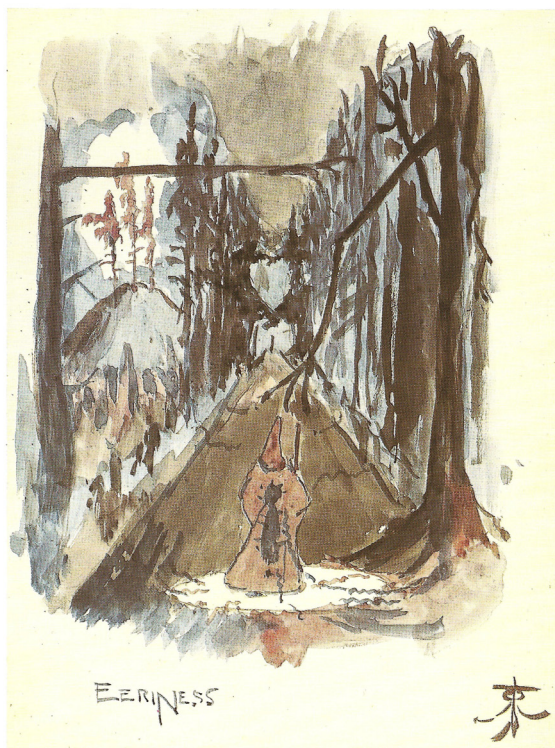
Когда оттиски японских гравюр, настенные свитки и ткани с тщательно проработанным рисунком (такие, как кимоно) в 1870е гг. впервые попали в Европу в больших количествах, они вызвали сенсацию. Характерное использование в них цвета и линии сразу же привлекло внимание французских импрессионистов. В то время японское искусство открыто пропагандировали такие художники, как Мане, Дега, Тулуз-Лотрек, Ван Гог, Гоген, Климт, намного позднее – Пикассо (Ives; Serra, p. 24 – 49). Вдохновленные «новым» японским стилем, западные художники создали многочисленные образцы графического дизайна, керамики, гравюр и выставочной живописи с прямыми композиционными, колористическими и сюжетными отсылками к японскому искусству (Witchmann, p. 23 – 73). Термин «японизм» проник в язык в связи с комментариями и критическими статьями. Японская гравюра на дереве, идеально подходящая для книжной иллюстрации, также была признана в той области, где, начиная с первой половины девятнадцатого века, преобладала гравюра на металле. Хорошим примером являются иллюстрации Джона Тенниэла к «Алисе в Стране Чудес» Льюиса Кэрролла, впервые опубликованные в 1865 г. Плакаты и эстампы, в которых требовались цветные пятна, обычно производились литографским способом, но к концу века уже более широко использовались полноцветная, полутоновая и фотографическая печать, особенно в условиях, когда требовалось большое количество оттисков. Вслед за открытием богатого японского художественного наследия (и параллельно с



ним) шел бурный расцвет искусств fin-de-siècle [конца века – фр.], сопровождаемый появлением таких течений, как импрессионизм, экспрессионизм, прерафаэлитизм, символизм, арт-нуво, абстракционизм и весьма туманно определяемый модернизм (Mortimer, p. 114).

Первые десятилетия двадцатого века обеспечили ту насыщенную среду, в которой юный (родившийся в 1892 г.) Дж.Р.Р. Толкин мог развивать свои интерес и навыки в области азов рисования пером, чернилами и акварелью, как для собственного удовольствия, так и в качестве дополнения к литературным опытам. Хотя Толкин получил здесь лишь домашние уроки от матери, умершей, когда ему было 12, но он достиг определенного уровня художественных знаний, умений и навыков, что заметно по работам, сделанным к «Хоббиту». И хотя он постоянно преуменьшал свои таланты в этой сфере, он, тем не менее, обладал необходимыми опытом и стремлением для того, чтобы полностью проиллюстрировать свою первую публикацию, предназначенную для широкого читателя. Также в 1945 г. вышел толкиновский «Лист кисти Ниггля» – частично автобиографическое произведение, главным героем которого является художник.

За последние годы достижения Толкина в изобразительном искусстве были отражены в целом ряде публикаций. Они включают альбомы с иллюстрациями, в том числе один, специально посвященный рисункам к «Хоббиту» (Pictures by J.R.R. Tolkien; The Art of The Hobbit); детальное обсуждение избранных работ (J.R.R. Tolkien: Artist & Illustrator); воспоминание его дочери Присциллы (“My Father the Artist” (Мой отец-художник)), календари и многочисленные статьи и веб-сайты (Arwen-undomiel; Ellison; Patterson). В этих текстах, нередко довольно бессвязных, определялись или предполагались прямые влияния на живописные, графические и оформительские работы Толкина со стороны художников, использовавших в творчестве фольклорную традицию – например, таких, как англичане Уолтер Крейн, Артур Рэкхем и Обри (в оригинале неправильно – Audrey) Бердслей, а также русский Иван Билибин (Anonymous; Garth; Jones; Maliszewski; McLeod and Smol; Menofgondor; Wang). Известно, что Толкин (если не говорить о связях, наблюдаемых при общем сравнении стилей) для своих иллюстраций к «Хоббиту» либо полностью копировал, либо адаптировал работы Арчибалда Торберна [художник-анималист; имеется в виду изображение орла из книги «Птицы Британских островов»], Дженни Харбор [имеется в виду ее рисунок к сказке «Гензель и Гретель», источник толкиновской иллюстрации «Тролли»] и скандинавского художника Кая Нильсена (Podles). Хотя большинство работ Толкина – это простые пейзажи, наброски и иллюстрации на темы, непосредственно связанные с его литературными произведениями, некоторые из них также говорят об определенном интересе автора к экспериментам и новым течениям в искусстве. Например, между 1911 и концом 1920х гг. Толкин собрал целый альбом рисунков под общим названием «Книга Ичности» (The Book of Ishness), в который входили фантазмагорические, абстрактные и символические работы, многие из которых выполнены переливающимися акварельными красками и сделаны как бы небрежно (Scull and Hammond, II, p. 52 – 53; Unruh). «Ичность» появилась примерно в то же время, когда Толкин купил японские гравюры, и была, в свою очередь, вдохновлена ими.



*Рисунок из «Книги Ичности»*

Наиболее полное на сегодня исследование рисунков Толкина, книга Хаммонда и Скалл «Дж.Р.Р. Толкин: Художник и иллюстратор», незаменимо для желающих получить представление о разнообразии и количестве этих рисунков, включающих в себя как пейзажи, символические изображения и карты, так и образцы графического дизайна, узоры и эскизы книжных обложек. Энциклопедические познания авторов во всем, что касается Толкина, делают книгу богатым источником информации о почти 200 отдельных работах; при этом известно, что их существовало более 800. Книгу характеризует тематический подход, противоположный хронологическому, который традиционно применяется в исследовании творчества отдельных художников. Поэтому не получается составить полное впечатление о развитии изобразительного мастерства Толкина во времени, как в техническом, так и в сюжетном отношении. Цельная картина не складывается. Полезным является включение в двухтомник Хаммонда и Скалл резюмирующей статьи об «Изобразительном искусстве» (Art), а также полного списка работ, представленных в ряде публикаций (Scull and Hammond, v.1, p. 828 – 840; v. 2, p. 53 – 55). Каталоги двух посмертных выставок, включающих работы из Бодлеанской библиотеки Оксфорда, тоже дают ценную информацию (*Drawings*; Priestman). Зигфрид Вихманн во введении к своему обширному труду о японизме отмечает трудности,

естественно возникающие при разборе многочисленных и разнообразных влияний на одного конкретного художника. Он заключает:

Наиболее убедительный метод в исследовании изящных искусств – это представление ряда примеров-иллюстраций на заданную тему, подобранных в соответствии с генетическим принципом. Эти примеры могут иллюстрировать, как от основного первоначального типа может ответвляться любое количество вариантов... Эта система легко адаптируется к разным условиям и может использоваться для сравнения как сюжетов, так и элементов техники (цвет, форма, линия, насыщенность, свет и тень) (Wichmann, p. 6)

Мы не можем похвастаться обилием сведений из писем и дневников Толкина, касающихся источников влияния на его отдельные художественные работы или их разнообразные детали. Из современных каталогов выставок тоже удастся получить мало пояснений или комментариев. Требуется более пристальное изучение рисунков Толкина, наряду с хотя бы приблизительной хронологией, чтобы установить связи между развитием его изобразительной техники и особыми событиями в его жизни – такими, как покупка японских гравюр в 1914м, рождение детей в 1917 – 1929 гг. и знакомство с литературными произведениями наподобие древнеанглийской эпической поэмы «Беовульф» или скандинавской «Саги о Вэльсунгах». Отсылки к эволюции толкиновского художественного творчества, тем не менее, можно найти у Хаммонда и Скалла; они возникают из собственной точки зрения авторов на многие работы Толкина. Например, нам сообщают, что

внезапно, в 1927 – 1928 гг., он (Толкин) испытал необыкновенный всплеск творческой активности... Его мастерство значительно возросло. Временами он все еще использовал яркие цвета, но теперь они применялись с искусством и утонченностью, которых не знало его прежнее творчество. Его стиль оставался динамичным, но сделался более живописным, а прочерченные контуры теперь стали почти незаметны (Hammond and Scull, *Artist*, p. 50)

Столь значимые оценки прогресса в изобразительной технике Толкина часто оказываются погребенными под многословными дискуссиями вокруг мифологии Средиземья. Непонятен отказ от датировки работ, представленных в «Художнике и иллюстраторе», – как точной, так и приблизительной – хотя такая информация часто появляется в тексте. Драматические перемены



случались в разные периоды жизни Толкина, и хотя, возможно, легко связать эти перемены с их воздействием на литературное творчество и развитием все усложняющейся мифологии Средиземья, также вероятно, что свою роль тут сыграли общение Толкина с произведениями изящных искусств и его познания в этой области. Помимо работ, которые Толкин видел на стенах картинных галерей, он, как ученый и преподаватель, много читал – а значит, можно предположить, что он держал в руках книги по фольклору и мифологии с иллюстрациями, из которых мог черпать свое вдохновение. В этих книгах могли помещаться образцы изобразительного искусства Азии и Ближнего Востока [включающего Северную Африку], а также репродукции японских гравюр на дереве. Оказывали ли на Толкина влияние эти иллюстрации, и если да, то до какой степени? Пытаясь ответить на эти вопросы, мы можем начать наше расследование с гор – объекта, который Толкин активно использовал в развитии топографии Средиземья, и распространенной детали японских гравюр.

Круглые горы, изображенные на суперобложке к «Хоббиту», частично появились под впечатлением от того, что Толкин видел во время пешего похода по Швейцарским Альпам в 1911 г. (Atherton, p. 131 – 138). На рисунках этого времени фигурируют горы и их характерные зубчатые пики, покрытые снежными шапками. Они появляются во многих последующих литературных произведениях Толкина – например, Зильберхорн превращается в средиземский Келебдил, Серебряный пик (Foster, p. 552; *Letters*, p. 391 – 393). Некоторые толкиновские изображения гор, начиная с 1920х гг., напоминают японскую священную гору Фудзи, часто изображаемую художниками на гравюрах укиё-э (Forrier).

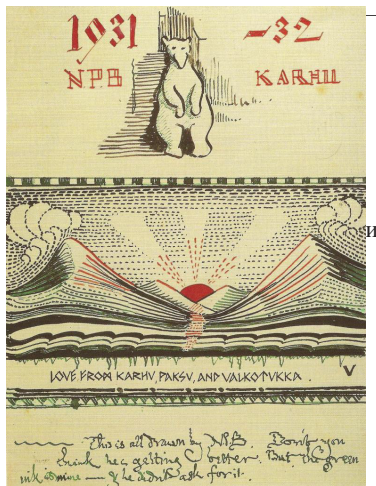
Горы Фудзи отличается по силуэту от более неровных и вытянутых вверх европейских горных вершин своей величественной симметричностью и пологими склонами, если смотреть на нее издали. Изолированность и доминирование над окружающим, в основном плоским, ландшафтом также усиливает ее культовый статус. Увлечение Толкина отдельными стоящими горами а-ля Фудзи – обычно потухшими или действующими вулканами – заметно в «Сильмариллионе» (Белая Гора Таниквэтиль), «Хоббите» (Одинокая гора) и «Властелине Колец» (Роковая гора). Кроме гор, важными деталями толкиновского повествования становятся ландшафт и окружающая среда, которые часто одушевляются. Например, в «Хоббите» Аркенстон – это «сердце



. The Front Gate .

горы», а во «Властелине Колец» присутствуют энты живое воплощение леса (Atherton, p. 73 – 75).

У гор как элемента дизайна на суперобложке «Хоббита» есть предшественники в ряде рождественских писем Толкина детям (Tolkien, *Letters from Father Christmas*). Написанные с 1920 по 1943 гг., они включают сами письма и конверты, где украшенный орнаментами заставками рукописный текст Толкина сочетается с иллюстрациями, делящимися на несколько частей, и «официальными» марками Северного полюса. Например, иллюстрация «Северно-Полярный Медведь Карху 1931 – 32» – это простой двухцветный рисунок темно-зелеными и красными чернилами, на котором изображены две симметричные горы, а между ними в центре – восходящее солнце (Hammond and Scull, *Artist*, p. 72; Tolkien, *Letters from Father Christmas*, p. 73). Похожий на шип Северный полюс, который фигурирует на многих рождественских иллюстрациях – вероятно, предшественник двух башен из «Властелина Колец»: сарумановского Ортханка и сауруновского Барад-Дура. Весьма любопытен, однако, и связан с темой настоящего исследования рисунок Толкина на марке для конверта рождественского письма 1925 года, поразительно похожий на суперобложку к «Хоббиту» (Tolkien, *Letters from Father Christmas*, p. 19). Цветовая гамма здесь другая – черный, красный и фиолетовый, но детали рисунка представляют собой симметрично расположенные конические горные пики, Северный полюс в центре вместо более поздней Одинокой горы и затемненное небо, освещенное ущербной луной и расположенным напротив него солнцем. Дальнейшее сравнение «Писем Рождественского Деда» с рисунками, воспроизведенными в «Художнике и иллюстраторе», показывает, что манера изображения гор у Толкина за время, прошедшее от экскурсии по Швейцарским Альпам до публикации «Хоббита», слегка изменилась, отражая японское влияние.



Приобретение Толкином японских гравюр в 1914 г. стало частью все пополняющейся коллекции, хотя у нас нет подробных сведений ни о ее объеме, ни о точном содержании. Согласно Карпентеру, который имел доступ к неопубликованным рукописям Толкина и мог опрашивать самих членов его семьи, рисунки Толкина «намекали на его увлечение японскими гравюрами» (Carpenter, p. 163; Willett, p. 62). При этом Хаммонд и Скалл преуменьшают влияние японских гравюр, предполагая:

Эти гравюры были тогда в моде, но, кажется, не имели особого влияния на его собственный стиль рисунка, если не считать, пожалуй, навеянного ими в таких работах, как «Глорунд бросается на поиски Турина», упрощения природных форм и использования чистых цветов в целях скорее достижения декоративного эффекта, чем подражания реальности (Hammond and Scull, *Artist*, p. 9)

Можно поспорить, что как раз эти факты и поддерживают мнение, что японские гравюры действительно оказали влияние на Толкина, и помогают объяснить, почему Карпенгер пришел к такому выводу. Мы можем видеть это влияние в рисунках, акварелях и оформительских работах с 1910х по 1930е гг. Толкин был не одинок в своем увлечении, так как японизм заметен в работах многих британских художников того времени. Хороший пример – поздний прерафаэлит Эдвард Берн-Джонс и его гравюры к келмскоттовскому «Чосеру» [богато иллюстрированный однотомник сочинений ин-фолио Дж. Чосера, главное и наиболее знаменитое издание книгопечатни У. Морриса «Келмскотт-пресс» (1896)], книге, о которой Толкин, вероятно, знал (Chaucer; McCann; Оно). Английский художник Уолтер Крейн, о влиянии которого на Толкина говорят Хэммонд и Скалл, был первым учеником в японском искусстве и ярким поклонником Средневековья. Работы Крейна подчеркивали связь между искусством и ремеслом в японской гравюре, которую он называл «живым искусством, искусством народа, в котором традиции и мастерство были неразрывны и давали результат, исполненный притягательного разнообразия, живости и природной силы» (Wichmann, p. 8). То же можно сказать и о работах английских прерафаэлитов – например, Данте Габриэля Россетти и Уильяма Морриса, писателя, поэта и книгоиздателя, владельца «Келмскотт-пресс». Прерафаэлиты смотрели на средневековые искусства и ремесла как на источник вдохновения, создавая яркие по колориту работы в пике мрачным тонам представителей Королевской Академии. Моррис оказал особенно значительное влияние на молодого Толкина. Неудивительно, что если в первые десятилетия двадцатого века японские произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства проникали в Великобританию и их влияние отражалось в творчестве английских художников, то Толкин принял к сведению их основные черты и использовал или переделывал их в своем художественном и литературном творчестве.



Марк Этертон сравнивает горы на акварели Толкина с изображением дракона Глорунда, выползающего из ворот Нарготронда, и горы, которые обычно можно видеть на японских гравюрах (Atherton, p. 42 – 43). Большая гора в отдалении напоминает гору Фудзи, в то время как сам дракон нарисован под впечатлением от чтения «Беовульфа». Акварель с Глорундом датируется сентябрем 1927 г. и является значительным произведением в творческом наследии Толкина. Также в ней есть нечто схожее с суперобложкой к «Хоббиту»: центральная гора, по бокам которой располагаются другие, конической формы, хотя и не столь выражено конические и не так симметрично расположенные. Дракон рогат, в отличие от Смауга из «Хоббита», и более похож на ящерицу. Было отмечено, что стиль работы схож с иллюстрацией Ланселота Спида к «Красной книге сказок» Эндру Лэнга (1895), в которой Толкин впервые встретился с драконом Фафниром и сагой о Нибелунгах (Atherton, p. 42 – 43; Hart, p. 10).

## Драконы Хокусая

Техника изображения Толкином драконов изменялась со временем, и особенно за десять лет между изображением Глорунда и изображением Смауга (Scull and Hammond, II, p. 215 – 222). Если Глорунд был отчасти традиционный бескрылый европейский дракон, то более поздние рисунки – это в основном варианты драконов из японской/китайской мифологии: змееподобных, чешуйчатых, с трех- и четырехпальными когтистыми лапами, длинным извивающимся хвостом, крыльями и почти человеческим выражением морды (Giovannini and Sanders; Shuker). У китайского дракона есть рога, у японского – нет, у толкиновского Смауга тоже нет, хотя Глорунд рогат (3). Дракон на толкиновской акварели «Разговор со Смаугом» из иллюстраций к «Хоббиту» почти идентичен животному, изображенному Кацусикой Хокусаям в серии гравюр и рисунков на ширмах девятнадцатого века; в свою очередь, дракон Хокусая восходит к китайским работам XIII века – например, «Драконам среди волн» Чень Юна (Frunzetti and Stanculescu, p. 43). Знаменитая гравюра Хокусая из его многотомной «Манги», «Дракон Фудоу пожирает меч Курикара, смиряющий демонов», напоминает не только о толкиновском изображении Смауга, но и о трех мечах, фигурирующих в «Хоббите»: Жале, Оркристе и Гламдринге (Hokusai). Другие знаменитые изображения драконов у Хокусая включают их полеты близ горы Фудзи, напоминая нам о вариантах рисунков Толкина, на которых Белый Дракон преследует Роверандома и Лунопса, а Смауг кружит над Одинокой





горой (Hammond and Scull, *Artist*, pp. 81, 142 – 143; *Art of the Hobbit*). Возможно, Толкин, разрабатывая этот аспект повествования в «Хоббите», был близок к японской живописи и мифологии.

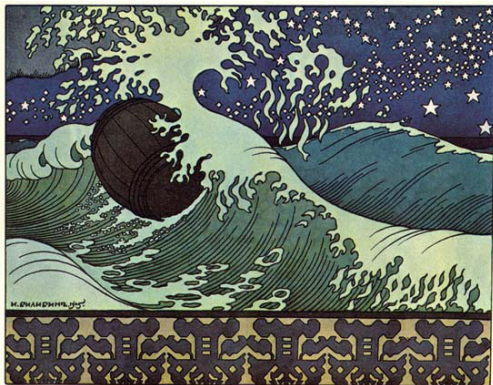
Еще один вид изобразительного искусства у Толкина – его использование каллиграфии, встречающееся как в опубликованных, так и в неопубликованных работах. Предполагается связь между характерной монограммой, нарисованной Толкином (которая сейчас используется как торговая марка-логотип во всех его официальных публикациях) и японской каллиграммой для слова *soku* (Kane). Толкин, вероятно, встречал знаки японской письменности на гравюрах из своей коллекции,

большинство которых содержит каллиграфические надписи, сообщающие сюжет изображения и имя художника. Монограмма Толкина обычно использовалась в его рисунках, и ее можно видеть в правом нижнем углу суперобложки к «Хоббиту». Ранние образцы ее были традиционной асимметричной формы, с использованием букв JRRT. При этом один из рисунков, датированный 31 августа 1912 г., демонстрирует симметричную монограмму в японском стиле, предполагающую знакомство с японской каллиграфией хотя бы с этой точки зрения (Hammond and Scull, *Artist*, p. 18). Окончательная версия монограммы поддерживает эту связь, хотя и снабжена дополнительными деталями.

При поиске свидетельств и примеров японского влияния на стиль рисования у Толкина богатый материал можно найти в недавних интернет-публикациях. Roh\_wun, один из участников форума *Menofgondor*, отмечает сходство между акварелью Толкина «Таниквэтиль» (Hammond and Scull, *Artist*, p. 56) и такими японскими гравюрами, как «Гора Фудзи, увиденная с равнины»



Хиросигэ (1850) (Forrier). В обеих работах заметно схожее использование цвета, композиции и техники, и на обеих – одинокая, покрытая снегом гора, доминирующая над окружающим ландшафтом. Русский блог *Wave propagation* [на самом деле блог называется *Poemas del rio Wang, a Wave propagation – заглавие поста*] указывает на сходство между гравюрой Хокусая «Большая волна в Канагаве» и иллюстрацией Ивана Билибина к «Сказке о царе Салтане» с бочкой, в которую ударяет волна (Пушкин; Wang) (4). Билибинская волна вполне в характерном энергичном стиле Хокусая. В свою очередь, блог *The Stone of the Hapless* связывает работу Билибина с акварелью Толкина «Бильбо приходит в хижины эльфов-плотогоннов», в варианте, опубликованном в «Хоббите». Сравнение основывается в первую очередь на сюжете, в меньшей степени – на цветовой гамме и рамке с подобием рун. На этом прямое сходство заканчивается, если не брать в расчет то, что работы и Билибина, и Толкина – это иллюстрации к книгам мифологического жанра. Такие причудливые изгибы связей показывают, как трудно отделить один источник художественного влияния от другого, особенно для такого художника, как Толкин, который редко обсуждал свои работы в подробностях.



В своей знаменитой лекции 1939 г. «О волшебных сказках» Толкин кратко охарактеризовал иллюстрации как дополнение к тексту, хотя смотрел на них весьма неодобрительно. Он полагал, что, «иллюстрации, как бы хороши они ни были, волшебным сказкам не на пользу» (*Tolkien on Fairy-Stories*, p. 81–82; Hammond and Scull, *Artist*, p. 187). Он также сделал отдельные замечания о болезненности сюрреалистических работ в примечаниях к лекции. Возможно, такие комментарии возникли на почве чувства неудовлетворенности из-за невозможности передать средствами изобразительного искусства всю глубину и сложность



историй, порождаемых его богатым воображением, особенно в том, что касается фигур. Эта неудовлетворенность понятна, однако такая точка зрения встречается редко. Мы, например, можем видеть, как произведение искусства (наподобие «Большой волны в Канагаве» Хокусая) превосходно может запечатлеть один миг и передавать то, чего не передать только словами

(в данном случае – мощь природы, внушающую благоговейный трепет). Хокусай, как один из величайших мастеров японской гравюры на дереве, был плодовит, известен и оказал невероятное влияние на зарождение японизма. Его гравюра «Большая волна в Канагаве» – самая знаменитая из всех работ в жанре укиё-э, и с того момента, как в 1870-х гг. она была «открыта» и проанализирована французскими художниками, такими как Мане, появилось множество ее копий и переделок (Clark).

Можно предположить связь между толкиновской суперобложкой к «Хоббиту» и «Большой волной в Канагаве». В обеих работах преобладают треугольные формы: в первой – Одинокая гора и Туманные горы, во второй – вздымающиеся и обрушивающиеся волны и гора Фудзи на заднем плане. На обоих оттисках представлено плоское, лаконичное изображение могучей природы, и для них характерна ограниченная цветовая гамма, в которой преобладает берлинская лазурь. Работа Толкина, подобно гравюрам в стиле укиё-э, отличается светлым колоритом и использованием линий, хотя характерные для арт-нуво криволинейные элементы, присутствующие в нижней части рисунка, напоминают нам, что это нарисовано в 1930е годы, а не веком раньше. На суперобложке к «Хоббиту» Туманные горы – это холмы, похожие на волны, подобные «движущимся горам» и «катящимся холмам» (*Sauron Defeated*, p. 251, 290). Волны Хокусаю, в свою очередь, напоминают горы или холмы в движении. В «Кузнеце из Большого Вуттона» (1967) Толкин довольно прозаично описывает воду, волны и горы глазами главного героя книги:

Когда Кузнец впервые осмелился зайти далеко в места, где он никогда не бывал, он надеялся достигнуть самых дальних границ страны, но ему преградили путь высокие горы, и, обходя их, он в конце концов вышел на пустынный берег. Он стоял у Моря Безмолвного Шторма, где синие волны, похожие на покрытые снегом вершины гор, бесшумно катились из Мрака к широкому берегу, вынося туда белые корабли, возвращающиеся из битв на Границах Тьмы, о которой люди не знают ничего. Он видел, как воды вынесли огромный корабль и, пенясь, откатились беззвучно (*Smith of Wootton Major*, p. 26)

## Великая Волна

Драматичное изображение Хокусаем падающей волны, готовой вот-вот разбить лодки, полные людей, могло прийти по сердцу автору «Хоббита», по причинам, мало известным публике во время первой публикации книги, хотя и составляющим значительную часть личных впечатлений Толкина, из которых происходили сюжеты как рисунков, так и текстов.

На протяжении всей жизни Толкина преследовал сон об огромной волне, обрушивающейся на сушу или море перед ним и погребаящей его под собой. Толкин вздрагивал, просыпался, задыхаясь, словно он тонет, и пытался выяснить, откуда взялось это мучительное видение и что оно значит. Этот сон мучил Толкина с раннего детства, сколько он себя помнил, хотя и прекратился, после того как детали этого сна были изложены на бумаге в виде сказания о разрушении Нуменора. Этот пересказ мифа об Атлантиде начался в середине



1930х, как раз накануне публикации «Хоббита». Впоследствии он приобретал разнообразные формы – такие, как «Падение Нуменора», главы из «Утраченного Пути» или сказание об «Акаллабет» в «Сильмариллионе» (Scully and Hammond I, p. 180; Moss, p. 2011, 2012; Finduilas; Mitchell). В неоконченном романе «Записки клуба Мнений», написанном в середине 1940х, Толкин снова обращается к великой волне в контексте запутанного спора между членами клуба по поводу сновидений. Один из персонажей, Майкл Джордж Реймер, рассказывает, как в одном своем сне видел «Зеленую Волну, увенчанную белой пеной, в бороздках, похожую на гребень, но обширную, которая нависает над зелеными полями, часто – и над лесом; это повторяется постоянно» (*Sauron Defeated*, p. 194).

Во «Властелине Колец» Толкин наделил этим переживанием Фарамира, который, стоя на стене Минас Тирита в момент уничтожения Кольца, говорит Эовин, что это зрелище напоминает ему зловещую «гигантскую черную волну, которая поднималась все выше и выше над зелеными полями и вершинами гор, пока наконец не накрыла все. И тогда пришла Тьма, от которой нет спасения. Мне часто снится этот сон» (*пер. М. Каменкович и В. Каррика*) (*The Return of the King*, VI, ch. V, p. 240). В более позднем письме к У.Х. Одену, датированном 7 июня 1955 г., Толкин открыто заявил о том, насколько ярок этот сон и какое мощное впечатление производит: [*Здесь и далее русский перевод приводится по: Дж. Р.Р. Толкин. Письма. – М.: ЭКСМО, 2004; пер. С. Лихачевой под ред. А. Хромовой и С. Таскаевой*]



Я заговорил про «сердце», поскольку есть у меня так называемый «комплекс Атлантиды». Возможно, унаследованный, хотя родители мои умерли слишком рано, чтобы я успел узнать о них такие вещи, и слишком рано, чтобы передать эти сведения на словах. В свою очередь унаследованный от меня (как мне кажется) лишь одним из моих детей, хотя вплоть до недавнего времени я этого за своим сыном даже не подозревал, а он не знал ничего подобного про меня. Я имею в виду повторяющийся ночной кошмар (начинающийся с воспоминания) о Великой Волне, что, вздымаясь до неба, неотвратно надвигается и погребает под собою деревья и зеленые поля. (Я завещал этот сон Фарамиру.) Кажется, этот сон перестал мне сниться с тех пор, как я написал «Низвержение Нуменора» как последнюю из легенд Первой и Второй эпох (*Letters*, p. 213).

Толкин говорит об этом сне и его значимости в целом ряде писем, в том числе и в наброске письма к некому «м-ру Томпсону», своему американскому корреспонденту, от 14 января 1956 г.:

Из этого возникло и «недостающее звено»: «Низвержение Нуменора», – высвобождая некий скрытый «комплекс». Ибо когда Фарамир говорит о своем видении Великой Волны, говорит он от моего имени. Это видение и сон неизменно пребывали и пребывают со мною; их унаследовал (как я обнаружил совсем недавно) один из моих сыновей (*Letters*, p. 232).

В еще более позднем письме к Кристоферу Бредертону от 16 июля 1964 г., Толкин утверждает, говоря об эволюции замысла «Властелина Колец»:

Еще одна составляющая, не упомянутая прежде, также была задействована, когда мне потребовалось наделить великой миссией Бродяжника-Арагорна. То, что я мог бы назвать моим «наваждением Атлантиды». Эта легенда, или миф, или смутное воспоминание о некоем эпизоде из древней истории, всегда не давало мне покоя. Во сне мне являлся мучительный кошмар о неотвратимой Волне, что либо накатывает с моря, доселе спокойного, либо горой вздымается над зелеными землями вдали от моря. Этот кошмар порою приходит и по сей день, хотя, написав о нем, теперь я его вроде бы экзорцировал. Он неизменно заканчивается капитуляцией, и я просыпаюсь, хватая ртом воздух, точно вынырнув из глубокой пучины. Я, бывало, это рисовал или сочинял об этом плохие стихи. Когда К. С. Льюис и я бросили жребий и ему досталось писать о путешествии в пространстве, а мне – о путешествии во времени, я начал несостоявшуюся книгу о путешествии сквозь время, в финале которой моему герою предстояло присутствовать при затоплении Атлантиды. Она должна была называться *Нуменор*, Земля Запада (*Letters*, p. 347).

А в письме к Дику Плотцу из Американского Толкиновского Общества (12 сентября 1965 г.) Толкин отмечает:

Из всех мифических или «архетипических» образов этот наиболее глубоко укоренен в моем воображении; на протяжении многих лет мне снился вновь и вновь повторяющийся сон про Атлантиду: громадная, неотвратимая волна надвигалась из Моря или накатывала на землю, порою погруженную во тьму, порою зеленую и солнечную (*Letters*, p. 361).

На страницах «Записок клуба Мнений» Толкин пространно рассуждает о происхождении, значении и разнообразии сновидений, многие из которых, вероятно, напоминают те, что снились ему самому. Пытаясь найти ответы на свои вопросы, он затрагивает тему прошлых жизней как необъяснимого источника для сновидений и работы воображения. В связи с

великой волной в снах и на рисунках, представляет интерес замечание Толкина в письме к Кристоферу Бредертону, что он «бывало, рисовал ее или сочинял о ней плохие стихи». Скалл и Хэммонд упоминают акварельный рисунок, датированный 15 марта 1914 г., с изображением моря, «или, возможно, Великой Волны, которая иногда является в его снах», и указывают на сохранившиеся рисунки и прозаические (*sic!*) отрывки, – такие, как «Рога Илмира» – которые могут иметься в виду в этом замечании (Scull and Hammond, I, p. 51; II, p. 69). Возможно, совпадением является то, что этот сон появляется примерно в то же время, когда Толкин приобрел японские гравюры и начал рисовать наброски для своей «Книги Ичности» (Scull and Hammond, I, p. 49); но в этом совпадении может отражаться знакомство Толкина с японским искусством и такими его произведениями, как «Большая волна в Канагаве» Хокусая, или перенесение образов из сновидений на почву Средиземья. Как указывает блогер Olog-Hai, возникающее в сказании о разрушении Нуменора или в словах Фарамира нечто, похожее на цунами, навечно, что нехарактерно для Толкина, «скорее зрительными образами, чем языками» (Olog-Hai). Хотя Толкин старался выдвигать на первый план тот факт, что в его произведениях вначале часто было слово, а за ним уже следовало развитие сюжета, однако несомненно, что в ходе развития весьма сложной мифологии Средиземья важную роль непрерывно играли его личные переживания, впечатления от прочитанных текстов и от увиденных произведений изобразительного искусства. Например, часто прослеживается связь между военным опытом Толкина, полученным во время битвы на Сомме в Первую мировую войну, и последующими описаниями войны во «Властелине Колец» (Croft). Повторяющийся сон о великой волне был использован таким же образом, как рациональный и эмоциональный источник сюжета повествования. Такие произведения, как «Большая волна» Хокусая или символистский шедевр У. Крейна «Кони Нептуна» (1892), напоминают о волне, которая смела назгулов у Бруиненского брода в толкиновском «Властелине Колец», и о строках из «Рогов Илмира»:

... И набрали мощь потоки, и прихлынули валы,  
Белогривым конным строем мчалась за волной волна –  
Битвенная песнь гремела... (*Shaping*, p. 216) (*пер. С. Лухачевой*)



У. Крейн. Кони Нептуна



Установить прямые связи между Толкином, его рисунками и японскими гравюрами все еще вряд ли возможно. Использование японской манеры рисования и образов японского искусства было, начиная примерно с 1912 г., элементом модернистского стиля, который Толкин вносил в свои рисунки, стремясь заново открыть то, что есть, и использовать то, что было; выражением этого желания изобретать и открывать заново средствами литературы были его произведения наподобие «Властелина Колец» и развивающийся легендарий Средиземья (Mortimer, p. 116). О том, что Толкин знал и ценил японское искусство, можно догадаться по несколько таинственному, хотя и положительному отзыву, который он сделал в поздние годы жизни, увидев японское издание «Хоббита» 1965 г. с иллюстрациями Рюити Тerasимы. В письме к Рейнеру Анвину от 15 декабря этого же года Толкин заметил: «Об этих иллюстрациях много что можно сказать; во многих смыслах удивительно» (Scull and Hammond, II, p. 421). По этой реплике можно предположить, что Толкин не только хорошо представлял себе японское искусство, но и был очень впечатлен стилем, в котором Тerasима проиллюстрировал его книгу. На следующий год, как вспоминает Клайд С. Килби, при встрече «Толкин с особенным удовольствием показал мне фронтиспис книги, на котором был изображен Смауг, в предсмертных корчах падающий на Дейл» (Kilby, p. 23). В ходе будущих исследований более чем 800 графических и живописных работ Толкина могут обнаружиться и прямые связи и источники влияния. Но до этих пор мы располагаем лишь несколькими обрывочными свидетельствами и можем только делать собственные умозаключения, рассматривая ту или иную работу.

При этом остается фактом то, что один из величайших писателей двадцатого столетия создал произведение изобразительного искусства, – суперобложку к «Хоббиту» – возникшее не случайно, но как результат упорного труда, мастерства и познаний в искусстве. Влияние японских гравюр на эту работу остается предполагаемым с большой степенью вероятности, и все же недоказанным. Возможно, финальным аккордом к этой теме может стать высказывание Терри Пратчетта, британского автора фэнтези, который в 2001 г. заметил по поводу места нашего героя в истории фэнтези как жанра:

Толкин во вселенной фэнтези предстает так же, как предстает гора Фудзи на старинных японских гравюрах. То она маленькая, в отдалении, а то огромная и совсем рядом, а иногда ее и нет вовсе – потому, что на горе Фудзи стоит сам художник (Pratchett)

*В качестве иллюстраций использованы работы*

*И. Билибина, У. Крейна, Р. Тerasимы, Дж.Р.Р. Толкина, У. Хиросигэ и К. Хокусая.*

## Примечания

(1) В мифологии толкиновского Средиземья «прямой путь» не повторяет кривизну земного шара, а ведет через небо и космос в Бессмертные Земли, или Аман – континент к западу от Средиземья, который в конце Второй Эпохи был убран с поверхности Земли. Там пребывают бессмертные, хотя кольценоscopy Бильбо и Фродо Бэггинсы были перевезены на эльфийских кораблях через небесное море в Валинор, находящийся посреди Амана (*The Silmarillion*, p. 338)

(2) Японизм (Japonisme) – французский термин для обозначения особого стиля в искусстве, существовавшего в конце девятнадцатого века. Он относится к тем художникам, в чьем творчестве отражается японское влияние. Сейчас этот термин употребляется более расширенно, и обозначаемый им период захватывает уже ранние годы двадцатого столетия (Wichmann, p. 8 – 14).

(3) Образцы внешности японских драконов можно видеть в современных аниме студии Studio Ghibli «Унесенные призраками» и «Ходячий замок Хаула».

(4) Оригинальная гравюра Хокуся была опубликована приблизительно в 1830 – 1831 гг. как часть серии «Тридцать шесть видов Фудзи». Название в оригинале – «Канагава оки нам ура», что переводится как «Во впадине волны у берега Канагавы», в Токийском заливе. Сейчас гравюра более известна как «Большая волна в Канагаве».



## Список литературы

Пушкин А.С. Сказки Пушкина. Сказка о царе Салтане. – СПб.: Издание Экспедиции заготовления Государственных бумаг, 1905 г.

Anonymous. “The Great Wave (Faramir’s dream)” (blog). Последнее обновление: 8 октября 2005 г. [http://users.abo.fi/jolin/tolkien/inspirations/great\\_wave\\_the\\_faramirs\\_dream.html](http://users.abo.fi/jolin/tolkien/inspirations/great_wave_the_faramirs_dream.html).

Arwen-undomiel. J.R.R. Tolkien Gallery. Год обращения: 2012. <http://www.arwen-undomiel.com/tolkien.html>.

Atherton, Mark. There and Back Again: J.R.R. Tolkien and the Origins of the Hobbit. London: I.B. Tauris, 2012.

Birzer, Bradley J. J.R.R. Tolkien On Entering Faerie (blog). Последнее обновление: 8 мая 2012. <http://payingattentiontothesky.com/2012/05/08/j-r-r-tolkien-on-entering-faerie/>

Carpenter, Humphrey. J.R.R. Tolkien: A Biography. London: George Allen & Unwin, 1977.

Chaucer, Geoffrey. The Works of Geoffrey Chaucer. Hammersmith: Kelmscott Press, 1896.

Clark, Timothy. Hokusai’s Great Wave. London: British Museum Press, 2011.

Collier, Pieter. “Books by J.R.R. Tolkien – The Hobbit – Editions.”//Tolkien Library. (2012). <http://www.tolkienlibrary.com/booksbytolkien/hobbit/editions.htm>.

Croft, Janet Brennan. War and the Works of J.R.R. Tolkien. London: Praeger, 2004.

Drawings by Tolkien (December 1976 – February 1977), Oxford: Ashmolean Museum and The National Book League, 1977. Каталог выставки.

Ellison, John. “Tolkien’s Art.”// Mallorn 30 (1993), p. 21–28.

Evans, Jonathan. “The Dragon-lore of Middle-earth: Tolkien and Old English and Old Norse Tradition.”//J.R.R. Tolkien and His Literary Resonances, edited by George Clarke and Daniel Timmons, 21–38. Westport: Greenwood Press, 2000.

Finduilas. “Númenor Essay.”// Finduilas’s J.R.R. Tolkien Page. Год обращения: 2012. <http://fin.yserve.net/html/numenor.htm>.

Forrier, Matthi. Hiroshige: Prints and Drawings. Munich: Prestel, 2011.

Forrier, Matthi. Hokusai: Prints and Drawings. Munich: Prestel, 2010.

Foster, Robert. The Complete Guide to Middle-earth. New York: Del Rey, 2001.

Frunzetti, Ion, and Nina Stanculescu. Classical Chinese Painting. London: Abbey Library, 1979.

Garth, John. “Artists and Illustrators’ Influence on Tolkien.”//J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and

## ホビットの冒険 下

J.R.R.トールキン作  
瀬田貞二訳



Critical Assessment, edited by Michael D.C. Drout. New York: Routledge, 2007.

Giovannitti, Alayna, and Arnie Sanders. "The 1938 Hobbit: An exhibit and public reading sponsored by the Brooke and Carol Peirce Center for Undergraduate Research in Special Collections and Archives." Дата последнего обновления: 26 сентября 2009 г. [http://faculty.goucher.edu/eng330/hobbit\\_project.htm](http://faculty.goucher.edu/eng330/hobbit_project.htm).

Hammond, Wayne G., and Christina Scull. J.R.R. Tolkien: Artist & Illustrator. London: HarperCollins, 1995.

Hammond, Wayne G., and Christina Scull. The Art of The Hobbit by J.R.R. Tolkien. London: HarperCollins, 2011.

Hargrove, Eugene C. "Dragons in the Writings of J.R.R. Tolkien." Дата последнего обновления: 31 декабря 2007 г. <http://www.cep.unt.edu/~hargrove.dragons.html>.

Harris, Frederick. Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print. Tokyo: Tuttle Publishing, 2010.

Hart, Rachel. "Tolkien, St. Andrews, and Dragons." //Tree of Tales: Tolkien, Literature, and Theology, edited by Trevor Hart and Ivan Khovacs. Waco, Texas: Baylor University Press, 2007.

Hokusai, Katsushika. Kurikara-fudou (Deity dragon Fudou eating the devil-subduing sword Kurikara), Manga, volume 13. Tokyo, 1849, plate 2.

Hunter, Jack. Dream Spectres: Extreme Ukiyo-e – Sex, Blood and the Super-natural. Tokyo: Shinbaku Books, 2010.

Ives, Colta F. The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1974.

Jones, Jonathan. "Why Tolkien was a fine modern artist." // Jonathan Jones on art blog. The Guardian. Опубликовано 29 ноября 2012 г. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/jonathanjonesblog>.

Kane, Doug. "Tolkien and Oriental Calligraphy." // Mythsoc Forum. Опубликовано 6 января 2009 г. <http://groups.yahoo.com/group/mythsoc/message/20282>.

Kilby, Clyde S. Tolkien and the Silmarillion. Wheaton: Harold Shaw Publishers, 1976.

Macleod, Jeffrey J., and Smol, Anna. "Single Leaf: Tolkien's Visual Art and Fantasy." // Mythlore 27 (2008), p. 105–26.

Maliszewski, James. "Tolkien's Influence in Pictures." //Grognardia – Musings and Memories from a Lifetime of Roleplaying (blog). Опубликовано 3 января 2011 г. <http://grognardia.blogspot.com.au/2011/01/tolkiens-influence-in-pictures.html>.

McCann, Paul. "Japonisme in Britain: Burne-Jones, Beardsley, Sime." The Victorian Web. Дата последнего обновления: 15 мая 2008 г. <http://www.victorianweb.org/art/illustration/sime/polm1.html>.

Menofgondor. "Tolkien as an artist." Menofgondor Blog – Forum. Год обращения: 2012. <http://www.menofgondor.com/forum/>

Mitchell, P.I. "Tolkien and the Atlantis Myth." Год обращения: 2012. <http://www3.dbu.edu/mitchell/numenoratlantis.htm>.



Mortimer, Patchen. "Tolkien and Modernism."// *Tolkien Studies* 2 (2005), p. 113–29.

Moss, Robert. "Atlantis-haunted: Tolkien and the Bent World."//*The Robert Moss Blog*. Опубликовано 7 января 2011 г. <http://mossdreams.blogspot.com/2011/01/atlantis-haunted-tolkien-and-bent-world.html>.

"Dream symbols – Tsunamis and Monster Waves" (blog). Год обращения: 2012. <http://blog.beliefnet.com/dreamgates/2011/01/dream-symbols---tsunamis-and-monster-waves.html>.

National Library of Australia. Treasures from the World's Great Libraries. "The Hobbit c.1936." Canberra: National Library of Australia. Дата последнего обновления: 2002 г. Каталог выставки. <http://pandora.nla.gov.au/pan/37311/20030822-000/www.nla.gov.au/worldtreasures/html/theme-literature-1-hobbit.html>.

Nenyia. "The Ineluctable Wave – a classical comparison of Númenor and Atlantis."// *The Council of Elrond*. Год обращения: 2012. <http://www.councilofelrond.com/litarticle/the-ineluctable-wave-a-classical-comparison-of-numenor-and-atlantis/>.

Olog-Hai. "The Science of Middle-earth: The Great Wave."//*Green Books-Exploring the Words and Worlds of J.R.R. Tolkien* (blog). Год обращения: 2012. <http://greenbooks.theonering.net>.

Ogawa, Ayako. *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and Nineteenth-century Japan*. London: Routledge, 2003.

Patterson, Nancy-Lou. "Tree and Leaf: J.R.R. Tolkien and the Visual Image."//*English Quarterly* 7, no. 1 (1974), p.11–26.

Piggott, Juliet. *Japanese Mythology*. London: Paul Hamlyn, 1969.

Podles, Mary. "Tolkien and the New Art."//*Touchstone* (2002). <http://www.touchstonemag.com/archives>.

Pratchett, Terry. Interview with Therese Littleton. Дата последнего обновления: 2001 г. <http://www.au.lspace.org/about-terry/interviews/amazon3.html>.

Priestman, Judith. *Tolkien: Life and Legend*. Oxford: Bodleian Library, 1992. Каталог выставки.

Scull, Christina, and Wayne G. Hammond. *The J.R.R. Tolkien Companion and Guide*. 2 vols. Boston: Houghton Mifflin, 2006.

Serra, Pepe. *Secret Images: Picasso and the Japanese Erotic Print*. London: Thames & Hudson, 2010.

Shuker, Karl. *Dragons: A Natural History*. London: New Burlington Books, 2004.

Tolkien, J.R.R. *Letters from Father Christmas*. London: HarperCollins, 2004.

Tolkien, J.R.R. *The Letters of J.R.R. Tolkien*. Ed. Humphrey Carpenter, with the assistance of Christopher Tolkien. London: George Allen & Unwin; Boston: Houghton Mifflin, 1981.

Tolkien, J.R.R. *Pictures by J.R.R. Tolkien*. London: George Allen & Unwin, 1979.

Tolkien, J.R.R. *The Return of the King*. London: George Allen & Unwin 1955; Boston: Houghton Mifflin, 1956. Second edition, revised impression, Boston: Houghton Mifflin, 1987.

Tolkien, J.R.R. *Sauron Defeated*. Ed. Christopher Tolkien. London: George Allen & Unwin; Boston: Houghton Mifflin, 1992.

Tolkien, J.R.R. *The Shaping of Middle-earth*. Ed. Christopher Tolkien. London: George Allen & Unwin; Boston: Houghton Mifflin, 1986.

Tolkien, J.R.R. *The Silmarillion*. Ed. Christopher Tolkien. London: George Allen & Unwin, 1977. Boston: Houghton Mifflin, 1977. Second edition. London: HarperCollins, 1999; Boston: Houghton Mifflin, 2001

Tolkien, J.R.R. *Smith of Wootton Major: Extended Edition*. Ed. Verlyn Flieger. London: HarperCollins, 2005.

*Tolkien On Fairy-stories*. Expanded edition, with Commentary and Notes by Verlyn Flieger and Douglas A. Anderson. London: HarperCollins Publishers, 2008.

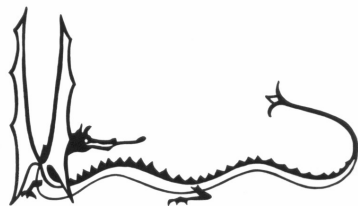
Tolkien, Priscilla. "My Father the Artist."// *Amon Hen: Bulletin of the Tolkien Society* 23 (December 1976), p. 6–7.

Unruh, Wes. "Review of Wayne G. Hammond & Christina Scull, J.R.R. Tolkien: Artist & Illustrator (Houghton Mifflin Company 1995, 2000)."// *The Green Man Review (blog)*. Год обращения: 2013. <http://greenmanreview.com/>.

Wang, Poemas del rio. "Wave propagation" (blog). Дата публикации: 10 мая 2010 г. <http://giowang.blogspot.com/2010/05/wave-propagation.html>.

Wichmann, Siegfried. *Japonisme: The Japanese influence on Western art since 1858*. London: Thames & Hudson, 1981.

Willett, Edward. *J.R.R. Tolkien: Master of Imaginary Worlds*. Berkeley Heights: Enslow Publishers. 2004.





MORGOL